د. ألفت كمال الروبي

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين

(من الكندي حتى ابن رشد)





نظرية الشعر
عند الفلاسفة المسلمين

* د. ألفت كمال الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**
من الكندي حتى ابن رشد

* **الطبعة الأولى، ١٩٨٣.**

* **الناشر**: دار التنوير للطباعة والنشر.
ص. ب. **٦٤٩٩ - ١١٣ بيروت - لبنان.**
الصنوبرة - أول نزلة اللبان - **بناية عساف.**

شكر وعرفان

لا يسعني بادىء ذي بدء إلّا أن أتقدم بالشكر والعرفان لأستاذي الدكتور حسين نصار الذي تعهّد هذا البحث برعايته منذ أن كان مشروعاً وليدا.

وكم أودّ أن تسعفني الكلمات للتعبير عن امتناني للأستاذ الدكتور جابر عصفور والزميل الدكتور نصر حامد أبو زيد والصديقة الدكتورة سيزا قاسم لما بذلوه من جهد في إثراء هذا البحث بالحوار والنقاش والمعاضدة.

وكم أنا مدينة وممتنة لرفيقي على درب الحياة وصديقي ومعلمي عبد الحميد حواس، فكم أضاءت لي حكمته الطريق كلما فترت الهمة وأصاب النفس الكلل، وكم ذلّل لي حواره المعلم الهادىء الرشيد كثيراً من المصاعب التي كادت تعوقني، وكم تحمّل تبعات انصرافي إلى إنجاز هذا العمل.

وآمل أن يكون في هذا العمل بعض رد الدين لهم.

د. ألفت الروّبي

مقدمة

اتخذ الحديث عن الأدب منذ نشأته اتجاهين مختلفين هما التفسير والنظرية. ويختص الاتجاه التفسيري بالتعامل المباشر مع الآثار الأدبية التي يخلِّفها أصحابها على مر العصور، فيتناولها بالإيضاح، والشرح، والتحليل، ثم الحكم والتقييم، في حين يرمي الاتجاه النظري إلى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظري لدراسة الأدب عامة، كما تشكل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي ينبني علها النقد[1].

وإذا ما أردنا البحث عن نظرية أدبية (تجعل مادتها الشعر) في تراثنا العربي، فإنّا نجدها عند الفلاسفة المسلمين لأنهم لم يشغلوا مثل النقاد بتفسير النصوص الأدبية والحكم عليها، وإنما ركّزوا جهودهم في تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله. بل توجهت طموحاتهم إلى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر «مطلقاً» التي يشترك فيها جميع الأمم على اختلافها[2].

ومصطلح «نظرية» مصطلح حديث يُقصد به جملة التصورات أو المفاهيم

---

(١) راجع تودوروف (تزفتان): تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا مجلة «ألف» الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الأول، ربيع ١٩٨١، مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ م.

(٢) نجد ذلك واضحاً عند ابن سينا، حيث يقول في مفتتح تلخيصه: «في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية..»، انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣ م، ص ١٦١، فيما يخص الفارابي وابن رشد، ص ١٥٠، ٢٠١ من الكتاب نفسه.

المؤلفة تأليفاً عقلياً يهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات[٣]. وهذا المصطلح لم يعرفه الفلاسفة المسلمون، وبالتالي فإنهم لم يعرفوا ما نقصده اليوم بقولنا «نظرية الأدب» أو «نظرية الشعر»، إلّا أن جملة تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة في ثنايا مؤلفاتهم أو شروحهم وتلخيصاتهم للنصوص الأرسطية في الشعر والخطابة، وغيرهما من المؤلفات المنطقية والفلسفية لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان تتضمن ما يشير إليه مصطلح نظرية وما نقصده اليوم بنظرية الشعر. ذلك أن حديث هؤلاء الفلاسفة عن الشعر ــ رغم تناثره وتفرقه في جميع مؤلفاتهم الفلسفية ــ يحدد مفهومهم للشعر ولطبيعته ووظيفته وأداته بحيث تشكل هذه المفاهيم نسقاً متكاملاً مترابط الأجزاء، يترتب فيه كل جزء منها على الآخر.

فنظرتهم إلى الشعر على أنه فرع من فروع المنطق يُعدّ نقطة البدء في تحديد هذا النسق، حيث يحدد بداية مهمة الشعر المعرفية التي تؤهله لها طبيعته الخاصة التي ترتدّ إلى القوة النفسانية المسؤولة عن ابداعه. ويترتب على هذه النظرة إلى مهمة الشعر وطبيعته المعرفية تصورهم للأداة أو اللغة الشعرية على وجه التحديد.

وعلى هذا كان اشتمال تصورات الفلاسفة ومفاهيمهم للشعر على ما نقصده اليوم بنظرية الأدب أو الشعر مبرراً كافياً لأن يكون عنوان هذه الدراسة «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين»، على الرغم من عدم معرفتهم بهذا المصطلح.

وإذا كانت هذه الدراسة تضع لنفسها مصطلحاً حديثاً هو «نظرية الشعر» لتتناول على أساسه أقوال وتصورات الفلاسفة المسلمين الأقدمين عن الشعر، فإن هذا لا يعني المصادرة بفرض أفكار وآراء مسبقة على ما خلّفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر إلّا ما تعرضه قراءة الباحث لنصوصهم من مناقشة أو استنتاج أو تأويل. إن الغاية من وراء استخدام هذا المصطلح هو رصد جهود الفلاسفة بشتى زواياها وربط النتائج بمقدماتها بقصد ايضاح كل ما في هذه الزوايا

---

(٣) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٦٩، جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٧٣، جـ ٢/٤٧٧، يوسف كرم وآخرون: المعجم الفلسفي، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٧٥، ١٧٦.

من مواضع للاتفاق أو الاختلاف، ومحاولة الاكتفاء في كل ذلك بالوصف دون التقييم. ذلك أن الهدف الأساسي من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا النقدي لم يزل مغموراً، وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الأدبية والقوانين التي تحكمها وتوجهها وتحدد أشكالها وغاياتها.

وإذا كانت هذه الدراسة قد حددت لنفسها ما المقصود بنظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، فيبقى لها أن تحدد: مَنْ هم الفلاسفة المسلمون الذين تعنيهم؟ خاصة وأن جدلاً كبيراً أُثير بين الباحثين المحدثين - خاصة مؤرخو الفلسفة الاسلامية من الأوربيين والعرب - حول المقصود بالفلسفة الاسلامية وبالتالي تحديد مَنْ هم الذين يُعدُّون فلاسفة؟

وقد ذهب بعض هؤلاء الباحثين إلى توسيع دائرة الفلسفة الاسلامية حتى أصبحت تشمل شتى مناحي الفكر الاسلامي، فتتضمن علم الكلام والفقه والتصوف فضلاً عن الفلسفة ذاتها. وبناء على هذا أطلقوا كلمة «فلاسفة» على علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة، بالاضافة إلى الفلاسفة المسلمين الخُلّص. ووصل الأمر ببعضهم أنْ نظروا إلى المتكلمين على أنهم الفلاسفة الحقيقيون، كما رأى بعضهم الآخر في مباحث أصول الفقه الموضوع الحقيقي للفلسفة الإسلامية[٤].

ومن هؤلاء الباحثين مَنْ ضيّق دائرة الفلسفة فقصرها على الفكر الإسلامي العقلاني في جوهره، كما هو متحقق في التفكير اللاهوتي عند المتكلمين من معتزلة وأشاعرة، وفي الفلسفة الخالصة كما هو عند الكندي والفارابي وابن سينا في

---

(٤) راجع تفصيل ذلك في تعليق محمد عبد الهادي أبي ريدة، في حاشية ترجمته لكتاب دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨، ص ٦٦، مصطفى عبد الرزاق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٢٧، ١٢٣ وما بعدها؛ ابراهيم مدكور: في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيقه، دار المعارف بمصر، القاهرة، جـ ٧/٢ وما بعدها، حسام محي الدين الألوسي، نشأة الفكر الإسلامي في بواكيره الكلامية، مجلة الفكر المعاصر، وزارة الأعلام، الكويت، المجلد السادس، العدد الثاني، يوليه، أغسطس، سبتمبر، ١٩٧٥ م. ص ٤٦٩ وما بعدها.

المشرق، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد في المغرب[٥].

ومنهم مَنْ يضيق الدائرة ليقصرها على الفلاسفة الخُلّص بدءاً بالكندي ومروراً بالفارابي وابن سينا ونهاية بابن رشد. ويستندون في هذا الى الاختلاف الجذري في منهج التفكير عند كل طائفة من طوائف المفكرين المسلمين جميعاً، «فمنهج الفيلسوف في التفكير يقوم على العقل أساساً ويتوسّل بالبرهان، في حين يقوم منهج التفكير عند المعتزلة وإنْ تمسّك بالعقل على الجدل والمناقشات والخلافات اللفظية أحياناً، أمّا منهج المتصوفة فهو يعتمد على القلب وشهادة الذوق والوجدان»[٦].

ومشكلة تحديد دائرة الفلسفة والفلاسفة مشكلة أثارها المحدثون فقط، ذلك أن مؤرخي العقائد الاسلامية وغيرهم من مفكري الأقدمين وعوا الخلاف بين علم الكلام والفلسفة على الرغم من اشاراتهم إلى اختلاط الفلسفة بعلم الكلام[٧]، بل كانوا يعتبرون المتكلمين فريقاً في مقابل فريق الفلاسفة، ولعلّ أكبر شاهد على إحساس القدماء بهوّة الخلاف بين الفلاسفة وغيرهم من مفكري الاسلام، فقهاء كانوا أو علماء كلام أو متصوفة، ذلك الصراع الذي دار بين الفلاسفة ومعارضيهم من علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة الذي وصل إلى حد اتهامهم بالكفر والالحاد، كما تجلّى ذلك عند الغزالي الذي تصدّى للرد على الفلاسفة في مؤلفه «تهافت الفلاسفة»، والذي تولّى ابن رشد الرد عليه بعد ذلك في كتابه «تهافت التهافت». كذلك كانت هناك ردود فعل معادية للرازي من قِبَل معاصريه وغيرهم من المتأخرين مثل عبد الله بن أحمد البلخي الكعبي رئيس

---

(٥) راجع مقدمة عبد الرحمن بدوي في كتابه.
l'Histoire de la Philosophie en Islam. Paris, 1972. P. 5.

(٦) محمد عاطف العراقي: ثورة العقل في الفلسفة العربية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦ م، ص ١٣ وما بعدها، مذاهب فلاسفة المشرق، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥ ـ ١٨.

(٧) الشهرستاني: الملل والنحل، تحقيق محمد بن فتح الله بدران، مطبعة الأزهر، القاهرة، ١٩٥١، الجزء الأول، ص ٧٧ وما بعدها.

معتزلة بغداد[٨]، والفقيه المتكلم أبي فخر الرازي في كتابه «محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين»، فضلاً عن أبي حاتم الرازي وابن حزم الأندلسي[٩].

ولن نذهب بعيداً في إثبات أن القدماء أنفسهم وعوا الخلاف بين علم الكلام وعلم الفقه والفلسفة مما يدعم فكرة تضييق دائرة الفلسفة. فالفارابي نفسه يميز بداية بين علم الكلام وعلم الفقة، فعلم الفقه عنده هو «الصناعة التي بها يقتدر الانسان على أن يستنبط تقدير شيء بشيء مما لم يُصرح به واضع الشريعة»[١٠]، أمّا علم الكلام فهو «صناعة يقتدر بها الانسان على نصرة الاراء والأفعال المحدودة التي صرّح بها واضع الملّة وتزييف كل ما خالفها بالأقاويل»[١١].

فالفقه يهدف ــ إذنْ ــ إلى استنباط ما لم يُصرح به واضع الشريعة، أمّا علم الكلام فإنه يدافع عن الأفعال والآراء التي صرّح بها واضع الملّة ويناصرها، ويقف الفارابي «كفيلسوف» موقف الخصم (أو المعاند) من الفقهاء وعلماء الكلام. فهو يرى أن «المِلّة» إنما كانت تعلم الأشياء النظرية بالتخييل والاقناع»، وبالتالي فإن «التابعين لها لم يعرفوا من طرق التعليم غير هذين». كما يرى بعد ذلك أن صناعة الكلام لا تشعر بغير الأشياء المقنعة ولا تصحح شيئاً منها إلاّ بطرق وأقاويل إقناعية، فتعتمد على مقارنات هي في بادىء الرأي مؤثرة ومشهورة، وبهذا يقارب المتكلم الجمهور والعوام. ثم يرى أخيراً أن أقصى ما يمكن أن يبلغه المتكلم من توثيق رأي ما أنْ يسلك طريق الجدل، والجدل أدنى مكانة من البرهان الذي تتوسل به الفلسفة لتصل إلى اليقين. وعلى هذا فالمتكلم إن عُدّ خاصياً بالنسبة للجمهور والعوام فهو يكون خاصياً بالنسبة لأهل المِلّة فقط، وكذا الفقيه الذي لا يكون خاصياً إلاّ بالنسبة لملّة ما محدودة، على عكس الفلاسفة، فهم الخواص على الاطلاق.

(٨) راجع (أبو بكر محمد بن زكريا الرازي): رسائل فلسفية، دار الآفاق، بيروت، ١٩٧٧، ص ١٦٧، ١٦٨.

(٩) المصدر السابق، انظر على الترتيب، ص ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ٢٠٢، وما بعدها، كذا ص ٢٩٢ وما بعدها، ص ٢٩٥ وما بعدها.

(١٠) الفارابي: احصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ١٠٧.

(١١) المصدر السابق، ص ١٠٧، ١٠٨.

ومن هنا يجعل الفارابي الفقهاء والمتكلمين يأتون في ترتيبه الهرمي بعد الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين وواضعي النواميس، فيجعلهم قبل الجمهور والعوام مباشرة[١٢]. كما يتحدث الفارابي عن معاندة صناعة الكلام وأهلها للفلسفة وأهلها بناءً على معاندة الملّة للفلسفة[١٣].

وهذا كله يشير إلى وعي القدماء بمخالفة الفلسفة وتميزها منهجياً عن مناحي الفكر الاسلامي كافة، مما ينفي تداخل هذه العلوم واختلاط مناهجها بعضها ببعض، وهذا بدوره يميز الفلاسفة عن غيرهم من المفكرين المسلمين.

وبناء على هذا كله آثرت هذه الدراسة أن تقصر مفهومها «للفلاسفة المسلمين» على «الفلاسفة الخُلّص» الذين لم يكونوا موضع خلاف في كونهم فلاسفة سواء عند الباحثين المحدثين أو حتى عند القدماء. وهم الكندي والفارابي وأبو بكر الرازي وابن سينا وابن باجة وابن طفيل، وابن رشد، فضلاً عن ابن مسكويه واخوان الصفا. وقد شكل هؤلاء الفلاسفة في مجموعهم وحدة متماسكة في تاريخ الفكر الاسلامي، على الرغم من التفاوت الزمني بينهم واختلاف بيئاتهم المكانية، التي وجدوا فيها، وعلى هذا الاساس حددت هذه الدراسة لنفسها الامتداد الزمني للفلاسفة المسلمين بدءاً بالكندي وانتهاء بابن رشد.

واذا كانت هذه الدراسة قد قصرت مفهوم الفلاسفة على أولئك الذين سموا بالفلاسفة الخُلّص، فإن هذا لا يعني أنها سوف تتعامل مع تصورهم للشعر بمنطق تاريخي تطوري بقدر ما سوف تعالج به تلك التصورات بوصفها سياقاً واحدا متكاملا، ذلك ان هؤلاء الفلاسفة عوملوا في تراث الثقافة العربية الاسلامية على أنهم وحدة واحدة وظاهرة متماسكة.

ومن هنا فإن هذه الدراسة ستركز على الكشف عن نسقهم الكلي للشعر، والوقوف على المنطق الداخلي الذي يحكمه، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفي الشامل.

ولـمّا كان الباحثون قد سلموا منذ زمن بعيد بأن فلاسفتنا لهم تصورهم

(١٢) الفارابي: الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق بيروت، ١٩٦٩، ص ١٣١ - ١٣٤.

(١٣) المصدر السابق، ص ٥٧.

الفلسفي الخاص بهم ، على الرغم من كونهم شرّاحاً لأرسطو ، وأن هذا التصور جعلهم يحيدون في كثير من الأحيان عن أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان ، وأن هؤلاء الفلاسفة ليسوا مجرد شرّاح لأفلاطون أو أرسطو، أو حَمَلة أو نَقَلة للتراث اليوناني بصفة عامة[14] ، فإن هذه الدراسة سوف تعالج تصوراتهم في الشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفي شامل خاص بهم ، وأن هذا البناء الفلسفي غير قائم على التلفيق أو التوفيق بين الشريعة الاسلامية والفلسفة اليونانية أو المزج بينهما ، بل قائم على النظر العقلي الخالص الذي دفعهم الى انتهاج سبيل البرهان المنطقي من أجل الوصول الى المعرفة اليقينية ، بحيث يصعب القول بأن فلسفتهم قامت على أساس التوفيق او التلفيق بين الشريعة والفلسفة او الدين والفلسفة .

من هذا المنطلق في النظر الى التفلسف عند الفلاسفة المسلمين سيكون تناول هذه الدراسة لتصوراتهم للشعر ، فلن تُعالج هذه التصورات على أنها مجرد شروح أو تلخيصات للنصوص الأرسطية ، بل بوصفها تفسيرات تحمل وجهات نظر أصحابها . ولن تقف هذه الدراسة أيضاً عند رصد التأثير والتأثر ، تأثر الفلاسفة المسلمين باليونانيين وأثر اليونانيين فيهم، أو تحديد مواضع اساءة الفهم أو عدمه، وذلك تمشياً مع الدراسات الحديثة التي ترى أن تفسير النصوص يحمل وجهة نظر صاحبها التي يمليها عليه موقفه من واقعه الذي يعايشه بناء على فهمه ووعيه بذلك الواقع[15] .

ومما يثير الانتباه أن هؤلاء الفلاسفة لم يقصدوا الشعر لذاته ، فلم يخصصوا له كتابات مستقلة بعينها سوى شرحي ابن سينا وابن رشد على كتاب الشعر لأرسطو ، وبعض الرسائل القصيرة للفارابي[16] ، وفيما عدا هذه الكتابات التي

---

(١٤) تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ص ٢٥ .

(١٥) راجع ذلك بالتفصيل، نصر أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل ١٩٨١ . ص ١٤١ - ١٥٩ .

(١٦) يذكر ابن النديم أن للكندي مختصراً لكتاب الشعر لأرسطوطاليس، كما يذكر أن له رسالة - أيضاً - في صناعة الشعر. لكن شيئاً من هذا لم يصل إلينا.
راجع: ابن النديم: الفهرست، ليبزج، ١٨٧٢، ص ٢٥٠، ٢٥٧ .

خصصوها للشعر ، تأتي كتاباتهم عن الشعر موزعه في مؤلفاتهم الفلسفية الأخرى ، سواء كانت شروحا على المنطق الأرسطي ، (على العبارة والجدل والسفسطة والبرهان والخطابة) ، أو في شروح بعضهم أو مؤلفاتهم في الصناعة المدنية ، أو في مؤلفاتهم الموسيقية او في علم النفس الذي هو جزء من الطبيعيات عندهم .

ومن هنا كان الشعر مرتبطاً ارتباطاً وثيقا بالبناء الفلسفي الشامل عندهم بحيث يصعب الفصل بين النظر الى تصورهم للشعر من زاوية ابداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة وبين ذلك البناء الفلسفي . وكان هذا الارتباط هو السبب الأساسي في ان تشكل أقوالهم وتصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقاً متكاملا ، مما يؤكد أن هؤلاء لم يكونوا مجرد نَقَلة او تابعين للتراث اليوناني ، وإلاّ أصبح المترجمون الذين ترجموا ذلك التراث اليوناني الى العربية أنفسهم فلاسفة .

ولكن هذا كله لا ينفي أن أرسطو وغيره من ممثلي الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التي اعتمدها الفلاسفة العرب المسلمون في تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ، حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الشخصي الخاص بالشعر وتصورهم الذاتي لطبيعته وتحديدهم لمهمته وما ينبغي ان يلتزم به مبدعه من قوانين وأصول عند انشائه حتى يقوم باحداث التأثير المطلوب .

وقد رأت هذه الدراسة ان تتناول تصورهم للشعر من ثلاث زوايا أساسية أولها الشعر بوصفه تخيلا ، وثانيها الشعر بوصفه محاكاة ، وثالثها الشعر بوصفه تخييلا .

ومن هنا بدأت هذه الدراسة بمعالجة تناولهم للشعر ـ بوصفه « نشاطا تخيليا » أي من زاوية ابداعه ، وبالتالي رأت أن تعالج تصورهم للخيال الانساني او « المتخيلة » ، باصطلاحهم ، بوصفها مصدر هذا النشاط الابداعي (الشعر) ، لأن معالجة هذه القوة النفسانية من حيث وظائفها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقوى النفسانية المدركة الأخرى ، خاصة العقل ، يشكل أساساً سيكولوجيا تنبني عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تخيليا ، وتقييمهم المعرفي الأخلاقي له . ومن ثم يتناول الفصل الأول ـ وهو أحد الفصول

الخمس التي تضمها هذه الدراسة - عدا المقدمة والخاتمة - عرض تصورهم للقوى النفسانية المدركة التي تعين المخيلة على أداء عملها ، ثم عرض تصورهم للمخيلة ووظائفها . وندخل هذه القوى النفسانية التي من بينها المخيلة ضمن قوى الادراك الحسي عندهم . كما تناول هذا الفصل أيضاً عرض تصورهم لقوى الادراك العقلي الانساني . ثم معالجتهم للعلاقة بين العقل والخيال (المخيلة) . كما حاولت هذه الدراسة أن تقف في هذا الفصل على تصورهم لعملية التخيل الشعري نفسها في حدود اشاراتهم، وبناء على تصورهم للمخيلة وتقييمهم لها معرفيا وأخلاقيا.

أمّا الفصل الثاني فقد حاول أن يقف عند تعريفهم للشعر ومعالجتهم له بوصفه محاكاة ، أي من زاوية علاقة الفن الشعري - كمحاكاة - بالواقع . وقد عُني هذا الفصل بتحديد بعض مصطلحاتهم ومفاهيمها المتعددة ، خاصة مصطلح محاكاة ، وفقاً لاستخداماتهم له . ثم عرض بعد ذلك لموضوع المحاكاة وطرقها عندهم .

ويأتي الفصل الثالث ليتناول الشعر بوصفه نشاطاً تخييلياً، فيعرض لحديثهم عن مهمة الشعر بناءً على علاقة المنطق بالفلسفة، ثم يعالج تحديدهم للطبيعة التخييلية للشعر، ثم يعرض لمهمة الشعر التي تترتب على علاقة المنطق بالفلسفة من ناحية، وعلى طبيعته التخييلية من ناحية أخرى.

أمّا الفصل الرابع والخامس فقد عالجا تصورهم للأداة في الشعر ، فوقف الفصل الرابع عند تصورهم - بصفة عامة - للخصائص النوعية التي تميز الشعر عن النثر ، ثم حاول ان يناقش طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر من خلال مناقشتهم للعلاقة بين لغة الشعر ولغة العلم (البرهان) ، ثم مناقشتهم للعلاقة بين لغة الشعر ولغة الخطابة . كما حاول هذا الفصل أيضاً أن يقف على تصورهم لتركيب القصيدة .

وقد حاولت الدراسة في الفصل الأخير أن تقف عند الخصائص النوعية التي تميز الشعر عن النثر ، أو وسائل التخييل على حد تعبيرهم ، والتي تتجلّى في عنصرين أساسيين هما ، « التغيير » والوزن . وقد عرض هذا الفصل أولا لتحديد مفهوم التغيير عندهم ، ثم تناول أهم أشكاله التي شغلت اهتمامهم ،

ومن هنا كان الوقوف عند التشبيه والاستعارة ، ثم خاصية التقديم الحسي لهما ولأشكال التصوير كافة في الشعر . ثم عرض القسم الثاني من هذا الفصل للوزن والموسيقى عندهم ، من حيث أهميته في الشعر وعلاقته بالوزن النثري ، ثم تحديد خصائص الوزن النثري (الخطابي) ثم حاول بعد ذلك ان يقف على العلاقة بين الوزن الشعري والموسيقى ، ثم مناقشة سمة التناسب في الوزن ، واستجلاء دور القافية في تحقيق الموسيقى ، وأخيراً تناول هذا القسم علاقة الوزن بالمعنى عندهم .

لقد حمّلت هذه الدراسة نفسها مهمة النهوض بحصر جهود الفلاسفة المسلمين وجمع شتاتها ، لاستجلاء النسق الذي يجمعها بشكل مترابط متماسك . فعساها ان تكون قد وفقت في تحقيق ذلك .

الفصل الأول
مكانة الخيال بين قوى الادراك الانساني

١ ـ قوى الادراك الانساني
٢ ـ الخيال والعقل
٣ ـ التخيل الشعري

١ ــ قوى الإدراك الانساني

تتعدد المصطلحات التي يتناول بها الفلاسفة المسلمون الشعر، أو يصفونه بها لتحديد سماته النوعية التي تميزه عن سائر «الأقاويل». ومن أهم هذه المصطلحات وأكثرها تردداً عندهم مصطلح «تخيُّل»، ومحاكاة، وتخييل.

وإذا كان من الممكن أن نقول إن هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها لأن كلا منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيلاً من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتخييلا من زاوية المتلقي[١]، فإنه ليس في الإمكان وضع حدود فاصلة بينها بحيث يصبح كل منها مقتصراً على دلالة لا يتعداها إلى غيرها، ذلك لأن هذه المصطلحات تكاد تقترب من بعضها، فتتداخل معانيها ومفاهيمها فيما بينها، ليدل أحدها على الآخر، أو ليشمل أحدها الآخر، فتصبح المحاكاة هي التخيل أو التخييل أحياناً، وتصبح ــ في الوقت نفسه ــ معنى من معاني التخييل أحياناً أخرى.

إلاّ أن الذي لا خلاف حوله أن الشعر ــ سواء كان محاكاة أو تخيلاً أو تخييلاً ــ عمل أو نشاط ابداعي تخيلي يصدر عن «المتخيلة» ويوجَّه إليها في الوقت نفسه، وعلى هذا تُعرّف «الأقاويل الشعرية» عندهم بأنها «مُخيِّلة».

والمتخيلة إحدى قوى النفس الحيوانية المدركة عند هؤلاء الفلاسفة، وقد حظيت ــ كقوة نفسانية ــ دون غيرها من القوى باهتمام علم النفس عندهم، فحددوا ترتيبها ومكانها بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى بناءً على الدور المعرفي

والأخلاقي الذي تقوم به، وترتّب على تقييمهم للدور الذي تقوم به تقييمهم للشعر نفسه ــ بوصفه نشاطاً تخيلياً وتخييلياً ــ على المستويين المعرفي والأخلاقي.

ومن ثمّ لا يستطيع الباحث أن يتعرّف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرّف على المخيلة الانسانية ــ بوصفها مصدر هذا النشاط الابداعي (الشعر) ــ وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى، خاصة وأنهم عنوا ــ بدرجة كبيرة ــ بوصف عملية التخيل الانساني وما يسبق هذه العملية وما يلحقها من عمليات ادراكية أخرى تعين المتخيلة على القيام بدورها الابداعي، أو تقوِّم ما قد يشوب عملها من اعوجاج.

ومن هنا تتأتى أهمية التعرّف على القوى الادراكية التي تمهِّد للمتخيلة قيامها بوظائفها، ثم انتعرّف على القوى الأخرى التي توجِّه قيامها بعملها.

أ ــ قوى الإدراك الحسي

الحس الظاهر

تنقسم القوى المدركة عند الفلاسفة المسلمين إلى قوى حيوانية وأخرى انسانية، ومن ثم يصبح الادراك قسمين: أولها الادراك الحسي، ويشترك فيه الانسان والحيوان، وثانيها الادراك العقلي وهذا يخص الانسان وحده، إذْ هو ما يميزه عن الحيوان.

وتنقسم القوى الحيوانية المدركة ــ بدورها ــ إلى قسمين: قوى تدرك من ظاهر، وهي الحواس الخمس الظاهرة، وتُسمى عند بعضهم «المشاعر»، وقوى تدرك من داخل، وهي الحواس الخمس الباطنة[٢].

و«الحس الظاهر»، أو «القوة الحاسة» هي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة عند الجميع.فالقوة السامعة تدرك الأصوات بأنواعها، والقوة الباصرة تحس الألوان والأشكال والأجسام بأوضاعها وأبعادها وحركاتها، والقوة اللامسة يحس بهاالملموس مثل الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة. . . ، والقوة الذائقة تدرك الطعوم من حلاوة ومرارة وحموضة. . . . في حين تدرك القوة الشامة الروائح[٣].

غير أن الحس الظاهر وإنْ كان يدرك المُلِذ والمؤذي، فهو لا يميز الضار والنافع، ولا الجميل والقبيح[٤]، كما انه لا يدرك الصورة إلّا وهي متحققة في مادة، حيث يرى الكندي أن الحس لا يدرك الصورة إلّا وهي في طينتها[٥]. كما يذهب اخوان الصفا إلى أن القوة الحساسة لا تدرك محسوساتها إلّا في الهيولى[٦].

وعلى هذا فالحس الظاهر لا يستثبت الصورة بعد زوال المحسوس، فهو لا يعمل بدون مؤثِّر خارجي، ذلك أنه ينال الشيء من حيث هو مغمور في العوارض التي تلحقه بسبب المادة التي خلق منها، لا يجرده عنها، ولا يناله إلّا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته[٧]، أي أنه يدرك الشيء وقد لحقته غواش غريبة عن ماهيته، لو أزيلت عنه لم تؤثر في كنه ماهيته، مثل أين ووضع ، وكَيْفٍ، ومقدار بعينه، ولهذا لا تتمثل في الحس الظاهر صورة الشيء إذا زال هذا الشيء[٨].

فالحس الظاهر ــ إذنْ ــ وعلى حد قول ابن سينا يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق، ومع وقوع نسبة بينها وبين المادة، إذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ، وذلك لأنه لا ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها، ولا يمكن أن يستثبت تلك الصورة إنْ غابت المادة، فيكون كأنه لم ينتزع الصورة عن المادة نزعا محكمًا، بل يحتاج إلى وجود المادة أيضاً في أن تكون تلك الصورة موجودة له[٩].

ولّما كان الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشيء عن مادته ــ إذْ لا مخلص له إلى مجرد الصورة[١٠] ــ فهو عاجز تماماً عن إدراك معنى ما في الصورة المحسوسة[١١]، إنما ذلك ما يحققه الحس الباطن، الذي يدرك الصورة والمعنى معا[١٢].

الحس الباطن:

أمّا قوى النفس الباطنة فقد حددها كل من الفارابي وابن سينا بخمس قوى، هي على التوالي: الحس المشترك، والُمصوِّرة أو الخيال، والمتخيلة، والوهم، والحافظة. لكن الفارابي لم يأت بهذا التقسيم لقوى النفس الباطنة إلّا مرة واحدة في رسالته «فصوص الحكم»، وذكرها على نحو مختصر، وقد اتبع ابن سينا هذا التقسيم نفسه، لكنه فصّل الحديث في عمل هذه القوى ووظائفها. ولا يخالف

ابن سينا هذا التقسيم إلّا مرة واحدة في رسالته: «في القوى الانسانية وإدراكاتها»، حيث يجعل الحس المشترك والمصورة قوة واحدة(١٣)، ويبدو أنه قد تأثر في هذا بالأطباء كما أشار هو نفسه في كتابه «القانون في الطب» قائلاً: «القوة التي تسمى الحس المشترك والخيال، وهي عند الأطباء قوة واحدة، وعند المحصلين من الحكماء قوتان»(١٤).

ولا نجد هذا التقسيم الخماسي لقوى النفس عند الكندي الذي اقتصر في حديثه عن قوى النفس على ثلاث قوى هي: القوة الحسية، والقوة المصوِّرة (المتخيلة)، والقوة العقلية(١٥). لكنه يجملها أحياناً، فيجعلها قوتين فقط هما العقل أو الفكر والحس(١٦). وهو يشير إشارة سريعة – وحيدة – في موضع آخر إلى قوة الحس المشترك(١٧).

أمّا اخوان الصفا فلهم تقسيم مخالف لتقسيم الفارابي وابن سينا، فعلى الرغم من أنهم يجعلون هذه القوى خمساً، فإنهم يسقطون من هذا التصنيف الحس المشترك والمصورة (أي الخيال)، والوهم. وتبدأ هذه القوى بالمتخيلة، فالقوة المفكرة، فالحافظة، فالناطقة، ثم القوة الصانعة(١٨). ويختلف مفهوم القوة الناطقة – عندهم – في هذا التقسيم عن مفهومها عند الفلاسفة الآخرين. وهم يضيفون «القوة الصانعة» إلى تقسيمهم لتلك القوى النفسانية وهي لا وجود لها عند أقرانهم من الفلاسفة، ويقصدون بها القوة التي بها تظهر النفس الكتابة والصنائع أجمع، ومجراها في اليدين والأصابع(١٩).

إلّا أن اخوان الصفا يركزون بشكل خاص على ثلاث قوى نفسانية هي المتخيلة، والمفكرة، والحافظة(٢٠).

ولا يذكر ابن مسكويه هذه القوى الباطنة مرتبة، كما هو الحال بالنسبة للفارابي أو ابن سينا، أو حتى الكندي واخوان الصفا، لكنه كثيراً ما يشير إلى الحس المشترك والمتخيلة والمفكرة، ويختلف الأمر عنده، فيذكر الوهم على أنه الحافظة أو الذكر(٢١).

ولم يذكر ابن رشد على نحو واضح تلك القوى الخمس، ولم يحددها ذلك التحديد الذي نجده عند ابن سينا، ذلك أن ابن رشد يقتصر في «كتاب النفس»

على الحديث عن الحس المشترك والتخيل، ثم يذكر في «الحاس والمحسوس» خمس مراتب للصورة، أولها الصورة المحسوسة خارج النفس، وثانيها وجود الصورة في الحس المشترك، وثالثها وجود هذه الصورة في القوة المتخيلة، ورابعها وجودها في القوة المميزة (المفكرة)، وخامسها وجودها في القوة الذاكرة. ويُلاحَظ أن ابن رشد يلغي وجود القوة الثانية، وهي الخيال (أو المصوِّرة)، التي نجدها عند الفارابي وابن سينا، إذْ يجعلها هي والحس المشترك قوة واحدة، فكثيراً ما يطلق اسم «المصوِّرة» على «الحس المشترك». كذلك فإنه يشير إلى «الوهم» عرضاً، حين يجعلها قوة مماثلة للقوة المفكرة[٢٢].

ويبدو أن ابن رشد قد اعتمد في هذا على ابن باجة، الذي يشير إلى أن هناك ثلاث قوى روحانية (أي نفسانية) مدركة، هي الحس المشترك، والمتخيلة، والذكر[٢٣].

وبناء على هذا فإنه ــ أي ابن باجة ــ يرى أن للصورة ثلاث مراتب في الوجود في النفس الباطنة، وجودها في الحس المشترك أولاً، ثم وجودها في المتخيلة فوجودها ــ أخيراً ــ في الذِّكر. لكنه يشير في موضع آخر إلى خمس مراتب لوجود الصورة المحسوسة في النفس، حيث توجد بداية في الحس الظاهر، ثم في الحس المشترك، فالمتخيلة، فالذكر، لتصبح بعد ذلك في القوة الناطقة أو الفكرية[٢٤].

ويجعل كل من الكندي واخوان الصفا وابن سينا وابن مسكويه وابن رشد «الدماغ» مكان هذه القوى[٢٥]، ويرتبون مكان كل منها وفقاً لتقييمهم للدور الذي تقوم به في عملية الادراك ومدى بعده عن الحس وقربه من التجريد، كما سيتضح لنا فيما بعد.

أمّا الفارابي فإنه يجعل مكان بعض هذه القوى ــ أحياناً ــ في القلب، وأحياناً في الدماع[٢٦].

الحس المشترك

وأولى هذه القوى المدركة من باطن «الحس المشترك»، أو «بنطاسيا»[٢٧] كما يسميها ابن سينا، وهي قوة مرتبة في التجويف الأول من الدماغ، تقبل بذاتها جميع الصور المُنطبعة في الحواس الخمس المتأدية إليها. ويمكن القول بعبارة أخرى

إن الحس المشترك هو القوة التي تقبل جميع صور المحسوسات التي أدركتها الحواس الظاهرة[٢٨]، وهو القوة التي تصل الحس الظاهر بالحس الباطن، ذلك أن «الحس يباشر المحسوسات، فيحصل صورها فيه، ويؤدّيها إلى الحس المشترك حتى تحصل فيه، فيؤدّي الحس المشترك إلى التخيُّل»[٢٩]. وفي وقت النوم يكون هو القوة التي تتمثل فيها صور المحسوسات على اختلافها، فإذا كانت القوة الوهمية مستولية، فإنها تستعرض ما في الخزانة عن طريقه، وقد يحدث هذا في اليقظة ـــ أيضاً ـــ وإذا استحكم ثباتها فيه كانت كالمشاهدة[٣٠].

وصور المحسوسات إذا تمثلت في الحس المشترك تصبح كالمشاهدة، وليست متوهمة، يقول ابن سينا: «الحس المشترك هو لوح النقش، الذي إذا تُمُكِّن منه، صار النقش في حكم المشاهد، وربما زال الناقش الحسي عن الحس وبقيت صورته هنيهة في الحس المشترك، وبقي في حكم المشاهد دون المتوهم، فإذا تمثلت الصورة في لوح الحس المشترك، صارت مُشاهدة، سواء كان في ابتداء حال ارتسامها فيه من المحسوس الخارج، أو بقائها مع بقاء المحسوس، أو ثباتها بعد زوال المحسوس، أو وقوعها فيه، لا من قبل المحسوس إنْ أمكن»[٣١].

والفرق بين الحس الظاهر والحس المشترك أن الحس الظاهر يدرك الصورة في طينتها، أمّا الحس المشترك (أو الحاس) فهو قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته[٣٢]. وبعبارة أخرى، لا يرى الحس الظاهر الشيء مرتين، ولا يمكن أن يرى الشيء إلاّ من حيث هو فقط، أو أنْ يتمثل الشيء المحسوس فيه بعد زواله. وتفصيل ذلك في قول ابن سينا:

« إذا اردت أن تعرف الفرق بين الحس الظاهر وفعل الحس المشترك وفعل المصوِّرة فتأمل حال القطرة التي تنزل من المطر فترى خطا مستقيمًا، وحال الشيء الذي يدور فيُرى طرفه دائرة، ولا يمكن أنْ يدرك الشيء خطّاً أو دائرة إلاّ ويُرَى فيه مرارا، والحس الظاهر لا يمكن أن يراه مرتين، بل يراه من حيث هو، لكنه إذا ارتسم في الحس المشترك، وزال قبل أن تنمحي الصورة من الحس المشترك، أدركه الحس الظاهر حيث هو، وأدركه الحس المشترك كأنه كائن حيث كان فيه وكائن حيث صار إليه، فرأى امتدادا مستديرا أو مستقيما. وذلك لا يمكن أن يُنسَب إلى الحس الظاهر البتة»[٣٣].

فالحس المشترك ــ بناء على هذا ــ يدرك الصورة أكثر من مرة، لأنه يستثبت الصورة بعد زوالها، ولا يشترط وجودها في مادتها، ومن ثمّ فهو يحقق درجة من درجات تجريد الصور عن المادة وذلك ما يميز فعله عن فعل الحس الظاهر في تصور ابن سينا. ومن الجدير بالذكر أن الفارابي أشار قبل ابن سينا إلى الفرق بين الحس الظاهر والحس المشترك، لكنه لم يذكر ذلك بالتفصيل كما فعل ابن سينا، واكتفى باشارة مختصرة مؤدّاها أن «الصورة تبقى في الحس المشترك، وإنْ زالت، حتى تُحس كخط مستقيم أو كخط مستدير من غير أن يكون كذلك»(٣٤).

وإذا كانت كل حاسة من الحواس الظاهرة تختص باحساس محدود لا تتجاوزه، حيث تبصر المبصرة، ولا تسمع، ولا تشم، ولا تلمس، ولا تذوق، فالحس المشترك هو القوة التي تبصر، وتسمع، وتشم، وتلمس، وتذوق(٣٥). إنه القوة التي تجتمع عندها جميع صور هذه المحسوسات، وفي امكانها أن تدرك المحسوسات المشتركة، سواء كانت مشتركة لجميعها كالحركة والعدد، أو لاثنين منها فقط كالشكل والمقدار المدركين بحاسة البصر وحاسة اللمس(٣٦).

وكما أن لدى هذه القوة القدرة على تقبل الصور من الحواس دفعة واحدة(٣٧)، فلديها ــ أيضاً ــ القدرة على التمييز بين صور المحسوسات المختلفة، فلا تخلط بين المرئي والملموس، بحيث يمكن أن تحكم أن هذا ليس ذاك.

ويرجع الفلاسفة قدرة الحس المشترك على التمييز بين المحسوسات المختلفة، أو الأحوال المختلفة للشيء المحسوس والحكم عليه إلى كونه قوة نفسانية واحدة مشتركة لجميع الحواس(٣٨)، فلولا الحس المشترك ــ وعلى حد قول ابن سينا ــ «لما كان إذا أحسسنا بلون العسل إبصارا بأنه حلو، وإنْ لم نحس في الوقت حلاوته، وذلك لأن القوة واحدة، واجتمع فيها ما أدّاه حِسّان من حلاوة ولون في شيء واحد، فلما ورد عليه أحدهما كان الثاني ورد معه. ولولا أن فينا شيئاً اجتمع فيه الحلاوة والصفرة لما كان لنا أن نحكم أن الحلاوة غير الصفرة، ولا أن نحكم أن هذا الأصفر هو حلو»(٣٩).

ومن ثم فإنه يمكن القول بأن الحس المشترك هو القوة التي بها ندرك التغاير بين شيئين محسوسين، أو هو القوة التي بها ندرك التغاير بين الإدراكات المختلفة

ونحكم عليها أيضا(*)، فهو الذي يقضي تباين إدراكات الحواس الخمس وتقابلها وكثرتها(**)، ومؤدى ذلك كله أن يصبح الحس المشترك هو « المركز الطبيعي » لعمليات الجمع والمقارنة والتمييز، وفيه أيضا يحدث تذكر المحسوسات السابقة باستعانة المصورة(***)، وذلك بالقطع ــ ما يميزه عن الحس الظاهر.

ويقبل الحس المشترك الصور الواردة من خارج (الحس الظاهر)، كما يقبل الصور الواردة من داخل، ذلك أنه يقبل صورا من المتخيلة في حالة سكون الحس الظاهر عند النوم (أي في الأحلام والرؤى)، أو في اليقظة في حال المرض، أو الاتصال بالعقل الفعال. ومن هنا يذهب الفارابي إلى أن الحس المشترك مكان لتقدير الصور الباطنة فيه عند النوم، فإن المدرك بالحقيقة هو ما يتصوَّر فيه سواء ورد عليه من خارج أو صدر إليه من داخل، فما تصور فيه يحصل مشاهدا، فإن أمكنه الحس الظاهر تعطَّل عن الباطن، وإذا عطله الظاهر، يمكن منه الباطن الذي لا يهدأ، فشبح فيه مثل ما يحصل في الباطن حتى يصير مشاهدا، فيرى كما في النوم(****).

ويشير ابن سينا ــ كذلك ــ إلى قبول الحس المشترك للصور الواردة من داخل النفس في قوله: « قد يشاهد قوم من المرضى والممرورين صورا محسوسة، ظاهرة، حاضرة، ولا نسبة لها إلى محسوس خارج. فيكون انتقاشها اذن: من سبب باطن، أو سبب مؤثر في سبب باطن. والحس المشترك قد ينتقش أيضا من الصور الجائلة في معدن التخيل والتوهم. كما كانت هي أيضا تنتقش في معدن التخيل والتوهم من لوح الحس المشترك»(٤٠).

لكن ابن مسكويه يخالف الفارابي وابن سينا في ذلك، حين يرى أنه ليس يمكن «أن يحصل في هذه القوة ــ أي الحس المشترك ــ شيء من الصور إلاّ ما قبلته

(*) ابن رشد: كتاب النفس، ص ٤٨ ـ ٥٠.

(**) ابن رشد: الحاس والمحسوس، ٢١٦، ابن مسكويه: الفوز الأصغر ٨٨، ٩٠.

(***) محمد عثمان نجاتي، الادراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٦١، ص ١٧١.

(****) فصوص الحكم، ٧٥، ٧٦.

وأخذته من الحواس»[٤١].

أمّا كيفية انتقاش الصور الواردة من داخل في الحس المشترك، فيشرحها ابن سينا بقوله:

«إذا قلّت الشواغل الحسية، وبقيت شواغل أقل، لم يبعد أن يكون للنفس فلتات تخلص عن شغل التخيل، إلى جانب القدس[٤٢]، فانتقش فيها نقش من الغيب، فساح إلى عالم التخيل، وانتقش في الحس المشترك. وهذا في حال النوم. أو في حال مرض ما، يشغل الحس، ويوهن التخيل. فإن التخيل: قد يوهنه المرض. وقد يوهنه كثرة الحركة فيسرع إلى سكون ما، وفراغ ما، فتنجذب النفس إلى الجانب الأعلى بسهولة فإذا طرأ على النفس نقش، انزعج التخيل إليه، وتلقاه أيضاً، وذلك: إمّا لمنبه من هذا الطارىء، وحركة التخيل بعد استراحته، أو وهنه، فإنه سريع إلى مثل هذا التنبه.

وإمّا لاستخدام النفس الناطقة له طبعا، فإنه معاون للنفس عند أمثال هذه السوانح. فإذا قبله التخيل حال تزحزح الشواغل عنه، انتقش في لوح الحس المشترك»[٤٣]. .

ويحدث هذا الانتقاش في الحس المشترك من الداخل ـ أيضاً ـ في حال اليقظة، ذلك «إذا كانت النفس قوية الجوهر تسع الجوانب المتجاذبة، لم يبعد أن يقع لها هذا الخلس والانتهاز»، «فربما نزل الأثر إلى الذِّكر فوقف هناك. وربما استولى هذا الأثر، فأشرق في الخيال إشراقاً واضحاً، واغتصب الخيالُ لوحَ الحس المشترك إلى جهته، فرسم ما انتقش فيه منه»[٤٤].

ومن هنا فإنه إذا تمثلت صورة في المصوِّرة عن طريق التخيل أو الفكر أو شيء من التشكيلات السماوية، وكان الذهن غائباً، أو ساكناً عن اعتباره، أمكن أن يرتسم ذلك في الحس المشترك نفسه على هيئاته، فيسمع ويرى ألواناً وأصواتاً ليس لها وجود من خارج، ولا أسبابها من خارج[٤٥].

الخيال أو المصوّرة:

أمّا ثاني قوى الحس الباطن فهي «القوة المصوِّرة» أو «الخيال»، ومكانها مقدم الدماغ، وهي التي تقرن بالحس المشترك ـ على حد قول ابن سينا ـ لتحفظ ما

تؤديه الحواس إليه من صور المحسوسات حتى إذا غابت عن الحس، بقيت فيه بعد غيبتها(٤٦). وبعبارة أخرى، فإن هذه القوة الموجودة في آخر تجويف المقدم من الدماغ تحفظ ما قَبِلَهُ الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات (٤٧).

وإذا كان قد سبق الاشارة إلى أن كلا من الفارابي وابن سينا قد ذكر هذه القوة النفسانية دون غيرهما من الفلاسفة، فإنه من الملاحظ أن الفارابي لم يذكرها إلاّ مرة واحدة(٤٨)، وأشار إليها بوصفها خزانة ما يدركه الحس، حيث ينسب عملها في معظم الأحيان إلى المتخيلة، وذلك ما نجده عند ابن سينا نفسه في رسالته «في تفسير الرؤيا»، حيث يجعل المخيلة هي التي ينطبع ويرتسم فيها صور المحسوسات التي انتزعتها الحواس الخمس، وتحفظها عند غيبة المحسوسات عن الحواس(٤٩).

ولم يجعل ابن رشد لهذه القوة النفسانية الحافظة قوة مستقلة بذاتها، وإنْ كان قد أشار ضمناً إلى وجود خزانة للصور المحسوسة، لكنه لم يسمها، فتبدو وكأنها والمتخيلة قوة واحدة، ذلك أنه ينسب عملها للمتخيلة، حين يجعل استثبات الصور وحفظها من أعمالها(٥٠).

وتختلف القوة المصورة عن الحس المشترك، وإنْ بدا أنهما قوة واحدة، فالحس المشترك يقبل الصور ولا يحفظها أو يخزنها مثل المصورة، وهذا يعني أن الحس المشترك قوة مدركة ايجابية، وليست سلبية مثل المصورة: «الحس المشترك والخيال كأنهما قوة واحدة، وكأنهما لا يختلفان في الموضوع بل في الصورة، وذلك أنه ليس يقبل هو أن يحفظ، فصورة المحسوس تحفظها القوة التي تُسمى المصوِّرة والخيال، وليس إليها حكم البتة، بل حفظ، وأمّا الحس المشترك والحواس الظاهرة، فإنها تحكم بجهة ما، أو بحكم ما، فيقال إن هذا المتحرك أسود، وإن هذا الأحمر حامض، وهذا الحافظ لا يحكم به على شيء من الموجود إلاّ على ما في ذاته بأن فيه صورة كذا»(٥١).

وعلى الرغم من أن ابن سينا يشير ــ أحياناً ــ إلى أن المصورة والحس المشترك يشتركان في الحكم على أن هذا اللون غير هذا الطعم، وأن لصاحب هذا اللون هذا الطعم(٥٢)، فإنه يلحُّ على أن وظيفة المصورة وعملها الأساسي هو القبول

والحفظ، وليس الإدراك، حتى إنه يجعل قبول القوة الخيالية للصور وانطباعها فيها مشابهاً لقبول المرآة المجلوَّة للصور، وإنْ كان يفرق ثانية بين القوة الخيالية والمرآة التي تنمحي منها صور الأجسام إذا زالت عن محاذاتها. يقول ابن سينا: «ومثال القوة الخيالية في قبول صور المحسوسات مثال المرآة المجلوة الصقيلة، فإن المرآة تقبل صور الأجسام الملونة المحاذية لها، وتنمحي عنها إذا زالت عن محاذاتها، ولو كانت مرآة تنطبع فيها الصور وتبقى ولا تضمحل عنها، لكانت القوة الخيالية مثل ذلك. فإنّ الفرق بين المرآة والقوة الخيالية أن القوة الخيالية تقبل صور الأشياء عن طريق ما هو صورة، وتبقى فيها عند غيبة ذوات تلك الصور، والمرآة تقبل الصور من قبل ما هو مبصر، ثم تنمحي تلك الصور عند غيبتها عن محاذاتها»(٥٣).

وليس الحس الظاهر هو مصدر الصور التي تحفظها المصوِّرة فقط، بل إنها تحفظ صوراً أخرى تأخذها عن القوى الباطنة الأخرى. فقد يركب التخيل أو الفكر صورا تتسم بالتجريد، ثم يودعها إياها. «فالحس المشترك يؤدّي إلى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤديه اليه الحواس فتخزنه. وقد تخزن القوة المصورة أيضاً أشياء ليست من المأخوذات عن الحس، فإن القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها، فإذا ركبت صورة منها أو فصلتها أمكن أن تستحفظها فيها»(٥٤).

ويجرِّد «الخيال أو» المصورة «الصورة عن المادة تجريداً تاما؛ ذلك أنه وإنْ كان يأخذها عن المادة فهو لا يحتاج إلى وجود هذه المادة، لأن غيابها لا يحول دون وجود الصورة ثابتة في الخيال. غير أن الصورة لا تكون مجردة عن اللواحق المادية ذلك أن الخيال لن يتخيل صورة إلّا على نحو ما مِنْ شأن الحس أن يؤدّي إليه، أمّا الحس فإنه لا يمكن أن يستثبت الصورة بعد غياب مادتها بل يحتاج إلى وجود المادة أساساً، فهو لا يدرك الصورة إلّا متحققة في مادة. يقول ابن سينا:

«وأمّا الخيال والتخيل فإنه يبرىء الصورة المنزوعة عن المادة تبرئة أشد. وذلك لأنه يأخذها عن المادة بحيث لا تحتاج في وجودها فيه إلى وجود مادتها. لأنَّ المادة وإنْ غابت عن الحس أو بطلت، فإن الصورة تكون ثابتة الوجود في الخيال، فيكون أخذه إياها فاصما للعلاقة بينها وبين المادة فصما تاما، إلّا أن الخيال لا يكون

قد جردها من اللواحق المادية، فالحس لم يجردها عن المادة تجريدا تاما ولا جرّدها عن لواحق المادة. وأمّا الخيال فإنه قد جردها عن المادة تجريداً تاماً، ولكن لم يجردها البتة عن لواحق المادة، لأن الصورة التي في الخيال هي على حسب الصورة المحسوسة، وعلى تقدير ما وتكييف ما ووضع ما»[٥٥].

المتخيلة:

المُتَخيِّلة هي القوة الباطنة الثالثة، وهي مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند الفلاسفة المسلمين ما عدا الفارابي، الذي يجعل مكانها القلب[٥٦]. ويسميها الكندي «المصوِّرة» أو «الفنطاسيا»، أو «التخيل»، وأحياناً «التوهم». ومن أهم أعمال هذه القوة أنها تستعيد صور الأشياء التي أُدركت في الماضي. يقول الكندي في تعريفها: «إنها القوة التي توجد صور الأشياء الشخصية بلا طين، أعني مع غيبة حواملها عن حواسنا»[٥٧].

ومن شأن هذه القوة ــ أيضاً ــ أن تركِّب بعض ما في الخيال مع بعض، وتفصل بعضه عن بعض بحسب الارادة[٥٨]. وهي تقوم ــ في أغلب الأحيان ــ عند الفارابي وابن رشد، وأحياناً عند ابن سينا بعمل المصوِّرة أو الخيال، أي تحفظ صور المحسوسات بعد زوالها مباشرة من الحس، بالاضافة إلى اعادة تركيبها لصور هذه المحسوسات على نحو جديد[٥٩].

ولا يقتصر عملها على استعادة صور المحسوسات وتذكرها ثم إعادة تركيبها مرة أخرى، بل يشمل أيضاً المعاني الجزئية التي في القوة الحافظة، فهي «قوة تفعل في الخيالات تركيباً وتفصيلاً، تجمع بين بعضها وبعض، وتفرِّق بين بعضها وبعض وكذلك تجمع بينها وبين المعاني التي في الذِّكر وتُفرِّق»[٦٠].

وهذه القوة إذا استعملها العقل سُميت «مُفكِّرة»، وإذا استعملها «الوهم» سُميت «متخيلة»[٦١]. وفي هذه الحال تصبح «المتخيلة» قوة حيوانية خالصة، في مقابل المفكرة التي وإنْ كانت تقوم بعمل مشابه لها من حيث إعادة تركيب الصور والمعاني، فهي قوة إنسانية، لأنَّ العقل هو الذي يوجهها وليس الوهم. لكن عمل المتخيلة ــ وكما سيتضح لنا ــ له سماته الابتكارية التي لا تتوافر في عمل المفكرة، فمن طبيعة هذه القوة (المتخيلة) أنها عندما تعيد صور المحسوسات ومعانيها

الجزئية وتؤلِّف بينها لا تعيدها كما هي عليه في الواقع الخارجي، فليس مقصودها تصديق وجود شيء منها أو عدم وجوده. ومن هنا فقد تنتقل إلى شيء مخالف للصورة المحسوسة أو موافق لها، فقد تنتقل إلى ضدٍ أو ندٍ، أو قد تنتهي إلى صور كاذبة أو صادقة، كما يذهب إلى ذلك ابن سينا(٦٢)، وذلك ما قد أشار إليه الفارابي قبله، إذْ رأى أن المتخيلة عندما تستعيد صور المحسوسات تركّب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حُسَّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس(٦٣)، أو تكون بعضها صادقة وبعضها كاذبة(٦٤)، من هنا نجد ابن باجة يشير إلى أنّ هذه القوة وإنْ كان يعرض لها أنْ تصدق وتكذب، فهي كاذبة في كثير من الأمور(٦٥). كما يذهب ابن رشد إلى أن الكذب خاص «بالفنطاسيا» أو التخيل، لأن «بهذه القوة تُتخيل أشياء يُقْطع بامتناع وجودها»(٦٦).

فالمخالفة ــ إذنْ ــ من طبيعة المتخيلة، وهو أمر قد يرتدّ إلى الطبيعة الانسانية التي لا تعيد تركيب الشيء كما هو(٦٧). والذي يعين المتخيلة ويهيؤها للقيام بهذه المخالفة قدرتها الدائمة على الحركة ما لم يعقها عائق، وتتمثل هذه الحركة في قدرتها على محاكاة الأشياء إمّا بأشباهها أو أضدادها، وربما حاكت أشياء سبقت معرفتها أو أشياء مستقبلية، يقول ابن سينا:

«والقوَة المتخيلة خاصتها دوام الحركة، ما لم تغلب، وحركتها محاكيات الأشياء بأشباهها أو أضدادها، فتارة تحاكي المزاج كمَنْ تغلب عليه السوداء فتخيل له صوراً سوداء، ومحاكاة أذكار سبقت أو أفكار رُجِّيت»(٦٨).

وعلى الرغم من أن المتخيلة لا تعمل بدون الحس(٦٩)، حيث تعد صور المحسوسات المادة الأساسية لعملها، فإنها تفارق (تغاير) قوة الحس، ذلك أنه في استطاعتها أن تحكم على المحسوسات بعد غيبتها، وذلك ما لا تستطيعه قوة الحس(٧٠). والمتخيلة ــ أيضاً ــ «لا تكلّ ولا تعجز عما تريد في كل وقت وكل حال عن فعلها البتة»، فإذا قورنت بالحس نجد أن «الحس يدرك الحاضر من المحسوس، فإذا غاب، أو بعد، أو أكثر، أو أفرط المحسوس، لا يستطيع أن يدركه كما أن البصر يدرك ما كان محاذياً للعين وعلى مسافة معتدلة منه وبعدد يمكن إدراكه، فإذا غاب المبصَر لا يدركه البصر، أو امتدت المسافة بين المبصر والبصر

إلا على التعاقب أو صَغُر جدا، وإذا كان مضيئاً في الغاية كالشمس فلا يقوى على إدراكه، وكذلك سائر الحواس كالسمع للصوت، والشم للرائحة والذوق للطعم، واللمس للملموسات[٧١].

والمتخيلة أكثر تجريداً لمعطيات الحس من «الخيال» أو «المصورة»، التي تستطيع أن تحتفظ بصور المحسوسات بعد غيابها ــ وهذه درجة من التجريد ــ ذلك أن المتخيلة إذا كانت تستعيد هذه الصور التي أُدرِكت في الماضي لتعيد تركيبها والتأليف بينها على نحو مخالف لمظهرها الواقعي، ودون أن تلتزم بالصدق الذي تتسم به قوة الحس، فإنها تتجاوز ذلك كله بأن تبتكر أشياء ليس لها وجود في الواقع الخارجي البتة. من هنا تكون مفارقتها الواضحة للحس، الذي يقتصر دوره على إدراك الأشياء وهي محمولة في طينتها، ويظل مقيداً بموضوعه وبطبيعة المادة المقيدة له، فيصبح مجرد مستقبل مسجل لما يتلقاه، وقد يعجز في بعض الأحيان عن أداء ذلك العمل، أمّا المتخيلة فإنها متحررة من عوائق المادة، تستطيع أن تتصرّف في الصور، متجاوزة تلك العوائق، فتركب من الصور ما شاءت، وما لا تقع عليه الحواس. من هنا يقارن الكندي بينها وبين الحس الظاهر بقوله: «إنها تجد ما لا تجد الحواس بتة، فإنها تقدر أن تركِّب الصور، فأمّا الحس فلا يركب الصورة لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها، فإن البصر لا يقدر على أن يُوجدنا إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للانسان في الطبع، ولاحيواناً من غير الناطق ناطقا، فإنه لا يقدر على ذلك، إذْ ليس هو موجوداً في طينة من المحسوسة بتة[٧٢] التي له أن يجد الصور بها، فأما فِكرُنا فليس بممتنع عليه أن يوهم الانسان طائرا أو ذا ريش، وإنْ لم يكن ذا ريش، والسبع ناطقا»[٧٣].

ونجد هذا التصور نفسه لقدرة المتخيلة على التصرف في صور المحسوسات بحيث تتجاوزها إلى ما لا يقع عليه الحس عند اخوان الصفا وابن سينا وابن رشد. فيرى اخوان الصفا ــ بداية ــ أن هذه القوة من أعجب القوى المدركة، وأن أكثر العلماء تائهون في بحرها وعجائب متخيلاتها، حيث يمكن للانسان عن طريقها وفي ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب والسهل والجبل وفضاء الأفلاك وسعة السماوات، وينظر إلى خارج العالم ويتخيل فناءه، ويتصور من الأشياء ما له حقيقة، وما لا حقيقة له[٧٤]. كما يرون أن المتخيلة تجعل الانسان

قادراً على أن يتخيل من الأشياء ما له حقيقة وما لا حقيقة له بعد أن عرف بسائطها بالحس، يعينه على ذلك أن المتخيلة تتعامل مع الصور مجردة عن هيولاها، فيصبح في إمكانها أن تؤلف بينها، وتركبها، وتصل بعضها ببعض كما تشاء، والمثال على ذلك، أن المرء يمكنه «أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائرا له أربع قوائم، أو فرسا له جناحان، أو حمارا له رأس انسان، وما شاكل هذه، مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر»(٧٥).

أمّا ابن سينا فهو يرى مثل اخوان الصفا أن المتخيلة من أعجب قوى النفس وأقدرها على فعلها؛ ذلك «لأنها تتصور الأشياء الماضية، وتستحضر صورتها في أي وقت، وبأي مقدار وعدد تريد، حتى يمكن أن تتخيل انساناً أعظم من فيل ومن جبل ومن جملة العالم، وعلى عكسها، أعني أصغر من كل صغير، وعلى أن تتوهم شيئاً واحداً في الوجود أشياء كثيرة كالشمس تتصور شموسا كثيرة، ويمكن أن تركّب بعض الصور مع بعض، كما تتوهم إنساناً بعضه طائر، وبعضه فرس، وبعضه صورة أخرى. ويمكن أنْ تتصور صوراً وأفعالاً ليست موجودة أصلا كالانسان له رؤوس كثيرة يطير إلى السماء، وينزل عنها، أو يقف في النار، وما أشبهها من الصور والأفعال الممتنعة الوجود، وبالجملة تتخيل وتتوهم كل ما تريد، وكما تريد، وبأي مقدار وعدد تريد، وإنْ كانت تلك الصور قد انتزعتها من المحسوسات أو عن بسائطها بأعيانها فإذا قَبلت الصور تصرفت كما أرادت. وهذه خاصية فعلها»(٧٦).

وهذا كله يعني ــ وعلى حد قول ابن رشد ــ أن المتخيلة تمكننا من أن نركب أموراً لم نكن نحس بها بعد، بل إنما احسسناها مفردة، كتصورنا (عنزايل) والغول، وما أشبه ذلك من الأمور التي ليس لها وجود خارج النفس(٧٧).

فالمتخيلة وإنْ انطلقت في عملها من الحس، فهي تفارقه وتغايره بمخالفتها في عملها لمعطياته، بل وتجاوزها له إلى ما هو غير محسوس على الإطلاق، الأمر الذي يؤدّي بابن رشد إلى أن يجعل الحس قريناً للصدق في مقابل كون التخيل قريناً للكذب، فنحن نصدق بقوة الحس لأنه يطابق الواقع الخارجي، ولأن الكذب في الحس يأتي عَرَضاً، في حين تسمى المحسوسات الكاذبة تخيلاً(٧٨). ويبدو أن ابن

رشد قد بنى تصوره هذا على ما أقرّه ابن باجة من قبل ، وهو أن الأشياء حتى تكون صادقة فلا بدّ من أن تمر بالحس المشترك ، أو أن يمر به ما يمكن أن يقوم مقامها، ومن ثم تصبح الأشياء المتخيلة التي لم تمر بالحس كاذبة(٧٩).

إلاّ أنّ هذا لا ينفي كون المتخيلة قوة نفسانية ذات قدرات خلاّقة، فهي قوة متصرفة مبتكرة، ولهذا فإن فعلها يكون خاصاً بالانسان(٨٠)، وأكثر من هذا أن قدرات المتخيلة عند ابن سينا تفوق قدرات القوة المفكرة والحافظة، فالقوة المفكرة لا يمكن «أن تتفكر في أشياء كثيرة في حال واحدة وزمان واحد، ولا أن تميز الأشياء الكثيرة بدفعة واحدة، وإنْ كانت تلك الأشياء لطيفة غامضة، فكانت أعجز عن إدراكها وتمييزها، وكذلك حال القوة الحافظة فإنها لا تقدر أن تحفظ جميع الأشياء الماضية»(٨١).

لكن هذه القدرات الخلاقة للقوة المتخيلة تقيدها ــ وقت اليقظة ــ القوة الفكرية من ناحية، فلا تسمح لها بأن تمارس نشاطها كما يحلو لها، ذلك أن هذه القوة المخيِّلة ليس لها قوة اختيارية في ذاتها فلا تتوهم أو تتصور إلاّ ما تأمرها به القوة الناطقة. كما يقيدها من ناحية أخرى ما يشغلها به الحس الظاهر، ولهذا تقل فاعلية هذه القوة، إذْ تصبح أسيرة للحس الظاهر من جهة، وللقوة الناطقة من جهة أخرى، يقول ابن سينا:

« ثم إن القوة المتخيلة قوة قد تصرفها النفس عن خاص فعلها بوجهين: تارة مثل ما يكون عند اشتغال النفس بالحواس الظاهرة وصرف القوة المصوِّرة إلى الحواس الظاهرة وتحريكها بما يورد عليها منها حتى لا تَسْلَم للمتخيلة المفكرة، فتكون المتخيلة مشغولة عن فعلها الخاص، وتكون المصوِّرة أيضاً مشغولة عن الانفراد بالمتخيلة ويكون ما تحتاجان إليه من الحس المشترك ثابتاً واقعاً في شغل الحواس الظاهرة وهذا الوجه هو وجه. وتارة عند استعمال النفس إيّاها في أفعالها التي تتصل بها من التمييز والفكرة. وهذا على وجهين أيضاً: أحدهما أن تستولي على المتخيلة فتستخدمها والحس المشترك معها في تركيب صور بأعيانها وتحليلها على جهة يقع للنفس فيها غرض صحيح، ولا تتمكن المتخيلة لذلك من التصرف على مالها أن تتصرف عليه بطباعها، بل تكون مُنْجَرَّة مع تصريف النفس النطقية إيّاها انجراراً، والثاني أن تصرفها عن المتخيلات التي لا تطابق الموجودات من خارج،

فتكفّها عن ذلك استبطالاً لها، فلا تتمكن من شدة تشبيهها وتمثيلها»[٨٢].

من هنا تضعف المتخيلة، ولا يزول عنها انشغالها بالحس الظاهر أو سيطرة العقل عليها إلا في حالة النوم وبعض حالات اليقظة، مثل المرض الذي يضعف البدن، ويشغل النفس عن العقل والتمييز، أو حالات الخوف والاضطراب العقلي. عندئذ تقوى المتخيلة وتنشط وتنصرف إلى عملها لا يشغلها عنه شاغل. وذلك ما يحدده ابن سينا في قوله: «فإنْ شغلت المتخيلة من الجهتين جميعاً ضعف فعلها، وإنْ زال عنها الشغل من الجهتين كلتيهما ــ كما يكون في حال النوم، أو من جهة واحدة كما يكون عند الأمراض التي تضعف البدن وتشغل النفس عن العقل والتمييز، وكما عند الخوف حتى تضعف النفس وتكاد تجوِّز ما لا يكون، وتكون منصرفة عن العقل جملة لضعفها ولخوفها ووقوع أمور جسدانية فكأنها تترك العقل وتدبيره ــ أمكن التخيل حينئذ أن يقوى ويقبل على المصوِّرة ويستعملها ويتقوى اجتماعهما معا فتصير المصوِّرة أظهر فعلاً فتلوح الصور التي في المصورة في الحاس المشترك، فترى كأنها موجودة خارجاً، لأن الأثر المدرك من الوارد من خارج ومن الوارد من داخل هو ما يتمثل فيها وإنما يختلف بالنسبة. وإذا كان المحسوس بالحقيقة هو ما يتمثل، فإذا تمثل كان حاله كحال ما يرد من خارج. ولهذا ما[٨٣] يرى الانسان المجنون والخائف والضعيف والنائم أشباحاً قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتاً كذلك، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئاً من ذلك وجذب القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور والخيالات»[٨٤].

ومعنى هذا أن فاعلية المتخيلة تزداد تماماً ــ **أولاً** ــ عند النوم، فتكون الأحلام والرؤى، حيث تصبح حرّة الحركة والتصرف فيما يتاح لها من صور ومعان سواء وردت عليها من خارج أو من داخل أثناء اليقظة. والسبب في ذلك هو سكون الحواس وانحلال سلطان القوة المفكرة. ومن هنا يذهب الكندي وابن رشد إلى أن المتخيلة تكون في تلك الحال أقوى ما يمكن على إظهار فعلها في حين يختل عملها وقت حضور المحسوسات[٨٥]، ويتمثل ذلك الفعل في أنها تعود إلى طبعها في التوهم والتصور وتركيب الصور وتفصيلها كما تريد، وبأي مقدار وعدد تريد وفي الوقت والحال التي تريد[٨٦]، فتتصرف في الصور التي أوردتها عليها

الحواس في اليقظة، أو فيما ألقته عليها القوة المفكرة من صور قبيل النوم، أو في المعاني المودعة في القوة الذاكرة(٨٧)، بما لها من قدرة على محاكاة الأشياء، ذلك «أنها خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها. فأحياناً تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، وأحياناً تحاكي المعقولات، وأحياناً تحاكي القوة الغاذية، وأحياناً تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي أيضاً ما يصادف البدن عليه من المزاج»(٨٨).

وقد يحدث أن تنجم الرؤى أو الأحلام عن اتصال النفس بالعقل الفعّال، لا عن آثار الحس الموجودة في الحس المشترك، أو المعاني المودعة في الذاكرة، أو من بقايا الفكر في اليقظة، ويكون ذلك لها نوع من التنبؤ أو الانذار بما سيكون. وتلك الوظيفة التي تخص المتخيلة تجعل صاحبها يدنو من مرتبة النبوة(٨٩).

كما تزداد فاعلية المتخيلة، ويقوى نشاطها ــ ثانياً ــ في بعض حالات اليقظة ــ مثل المرض والخوف والاضطراب العقلي ــ على نحو مشابه لفاعليتها أثناء النوم، فيرى أصحاب هذه المخيلات خيالات أو صوراً محسوسة لا نسبة لها إلى المحسوس، لكنها تبدو أمامهم حقيقية بسبب انحلال مخيلاتهم عن رباط القوة الناطقة وخروجها عن سلطانها لضعف هذه القوة فيهم(٩٠).

غير أن المتخيلة قد تخلق في بعض الناس شديدة قوية، فلا يمنع انشغالها بالحواس، وما تقدمه إليها من صور، أو سيطرة القوة الناطقة عليها ــ وقت اليقظة ــ ما يتحقق لهم أو لغيرهم في وقت المنام، حيث يدركون مغيبات تتحقق كما هي أو تتحقق بمثالاتها؛ ذلك عندما يفيض العقل الفعّال على المتخيلة بالمعقولات المفارقة أو الجزئيات الحاضرة والمستقبلة، ولا يتحقق هذا الفيض إلّا لشخص شديد الصفاء وشديد الاتصال بالمبادىء العقلية حتى ترتسم في مخيلته تلك الصور التي في العقل الفعّال، إمّا دفعة واحدة أو قريباً من دفعة، وهذا ما يُسمى بالوحي أو الإلهام(٩١) لحدوثه في اليقظة، ومن هنا يختلف عن الرؤيا المنامية، وهو أمر لا يتحقق إلّا للأنبياء، فارتسام المعقولات على هذا النحو ليس إلّا ضرباً من النبوة وهذه هي أعلى مراتب القوى الانسانية وأعلى مراتب كمال المتخيلة عند هؤلاء الفلاسفة، ولهذا يقل حدوثها في تصورهم(٩٢).

ولقد جاء هذا التصور بداية عند الفارابي، الذي يرى أن المُخيِّلة إذا كانت قوية في انسان ما فإنه يمكن أن تقوم بأفعالها الخاصة على الرغم من انشغالها بالمحسوسات الواردة عليها من خارج واستخدام القوة الناطقة لها، سواء كان ذلك في وقت اليقظة أو في وقت النوم، وعلى هذا فإنه لا يمتنع ــ عنده ــ «أن يكون الانسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال، فيقبل في يقظته عن العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة، أو محاكياتها من المحسوسات، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشريفة ويراها. فيكون له، بما قبله من المعقولات، نبوة بالأشياء الالهية. فهذا هو أكمل المراتب التي تنتهي إليها القوة المتخيلة، وأكمل المراتب التي يبلغها الانسان بقوته المتخيلة»(٩٣).

ولا يختلف ابن سينا عن الفارابي في تصوره للنبوة الخاصة بالقوة المتخيلة، في كونها تحدث لقلة قليلة من البشر يتمتعون بمخيلة قوية لا تشغلها الحواس، ولا تقهرها القوة الناطقة، فتضعفها وتمنعها من أن تزاول نشاطها الخاص بها، أو في كونها تقوم بذلك العمل وقت اليقظة، إلّا أنه يرى أن المتخيلة في هذه الحال قد تؤدّي عملها ــ في بعض الأحيان ــ في حال أقرب إلى النوم منه إلى اليقظة، ويصفه بأنه نوع من الإغماء أو الغيبوبة، ويتفق معه في ذلك ابن رشد. يقول ابن سينا:

«وقد يتفق في بعض الناس أن تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة غالبة حتى أنها لا تستولي عليها الحواس ولا تعصيها المصورة، وتكون النفس أيضاً قوية لا يُبطل التفاتُها إلى العقل وما قَبل العقلُ انصبابَها إلى الحواس. فهؤلاء يكون لهم في اليقظة ما يكون لغيرهم في المنام من الحالة التي سنخبر عنها بعد وهي حالة إدراك النائم مغيبات يتحققها بحالها أو بأمثلة تكون لها. فإن هؤلاء قد يعرض لهم مثلها في اليقظة، وكثيراً ما يكون لهم من توسط ذلك أن يغيبوا آخر الأمر عن المحسوسات ويصيبهم كالإغماء وكثيراً ما لا يكون، وكثيراً ما يرون الشيء بحاله، وكثيراً ما يتخيل لهم مثاله للسبب الذي يتخيل للنائم مثال ما يراه مما نوضحه بعد، وكثيراً ما يتمثل لهم شبح ويتخيلون أن ما يدركونه خطاب من ذلك الشبح بألفاظ مسموعة تحفظ وتتلى، وهذه هي النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة»(٩٤).

تستطيع المتخيلة ــ إذنْ ــ في أكمل مراتبها أن تدرك المعقولات الأولى،

والذين يستطيعون الوصول إلى هذا الادراك العلوي هم الأنبياء، الذين ترتسم في مخيلاتهم تلك المعقولات أو صورها، فضلاً عن إدراكهم المغيبات أو أمثلتها عن طريق الوحي أو الفيض. أمّا البشر العاديون ــ الذين هم دون الأنبياء ــ فيتفاوتون في إدراكهم الجزئيات الحاضرة أو المستقبلة أو المعقولات، سواء كان في النوم أو في اليقظة، فمَنْ يرى هذه الأشياء بعضها في يقظته وبعضها في نومه لا يصل إلى أكمل المراتب التي يبلغها الانسان بقوته المتخيلة، ودون هذا «مَنْ يتخيل في نفسه هذه الأشياء كلها ولكن لا يراها ببصره، ودون هذا مَنْ يرى جميع هذه في نومه فقط. وهؤلاء تكون أقاويلهم التي يعبرون بها أقاويل محاكية ورموزاً وألغازاً وإبدالات وتشبيهات. ثم يتفاوت هؤلاء تفاوتاً كثيراً: فمنهم مَنْ يقبل الجزئيات ويراها في اليقظة فقط، ولا يقبل المعقولات؛ ومنهم مَنْ يقبل المعقولات ويراها في اليقظة ولا يقبل الجزئيات، ومنهم مَنْ يقبل بعضها ويراها دون بعض، ومنهم مَنْ يرى شيئاً في يقظته ولا يقبل بعض هذه في نومه، ومنهم مَنْ لا يقبل شيئاً في يقظته، بل إنما يقبل ما يقبل في نومه فقط، فيقبل في نومه الجزئيات، ولا يقبل المعقولات، ومنهم مَنْ يقبل شيئاً من هذه وشيئاً من هذه؛ ومنهم مَنْ يقبل شيئاً من الجزئيات فقط؛ وعلى هذا يوجد الأكثر»[٩٥].

يتبين من هذا أنه إذا كانت الأحلام والرؤى التي هي من الوظائف الأساسية للمتخيلة أثناء النوم أمراً يتحقق لعامة البشر، فهم أيضاً لا يتساوون فيه، وذلك يرتدّ إلى طبائعهم وصفاتهم التي هم عليها في اليقظة، والتي تدفعهم إلى قبول أشياء، وعدم القدرة على قبول أشياء أخرى، هذا بالإضافة إلى أن كثيراً من الناس لا تصدق رؤياهم مثل الشاعر والكذاب، والشرير والسكران والمريض والمغموم ومَنْ غلب عليه سوء مزاج أو فكر[٩٦].

أمّا الادراكات التي تتحقق للمتخيلة في اليقظة ــ باستثناء خيالات المرضى والمجانين ومَنْ غلب عليهم الخوف ــ فهي لا تقتصر على النبوة فقط، إنها تتحقق للبشر العاديين، لكنهم يتفاوتون فيها كما تبين من نص الفارابي السابق، وهذه الادراكات تتنوع أيضاً على حسب استعدادات الناس وطبائعهم، فقد تكون من المعقولات أو الانذارات بما سيكون، وربما تكون شعرا، وهي تحدث دائمًا خلسة أو مسارقة دونما وعي من صاحبها. وعادة ما تقع في النفس دفعة واحدة على سبيل الالهام دون تروٍ أو تفكر[٩٧].

الوهم :

وتتلو القوة المتخيلة قوة رابعة هي الوهم أو المتوهمة، وهي قوة نفسانية أكثر تجريداً «للشيء المحسوس» من الخيال (أو المصورة) من ناحية، ومن المتخيلة من ناحية أخرى. فمهما كانت قدرة الخيال أو المتخيلة على تجريد الصورة ونزعها عن المادة بحيث لا تحتاج في وجودها إلى وجود مادتها، حتى وإنْ غابت عن الحس أو بطلت، فإن الخيال ــ أولا ــ يكون قد جرّدها عن لواحق المادة، لأن الصورة التي في الخيال هي على حسب الصورة المحسوسة. «وليس يمكن ــ ثانياً ــ في الخيال البتة أن تتخيل صورة هي بحال يمكن أن يشترك فيها جميع أشخاص ذلك النوع»[٩٨].

ومن هنا فإن «الوهم قد يتعدّى هذه المرتبة في التجريد، لأنه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإنْ عرض لها أن تكون في مادة. وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلاّ لمواد جسمانية، وأمّا الخير والشر والموافق والمخالف، وما أشبه ذلك، فهي أمور في أنفسها غير مادية، وقد يعرض لها أن تكون مادية، والدليل على أن هذه الأمور غير مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق أو مخالف إلاّ عارضاً لجسم. وقد يعقل ذلك بل يوجد»[٩٩].

فالوهم يدرك من المحسوس ما لا يحس، ويعرِّفه ابن سينا بأنه القوة التي تدرك معاني جزئية غير محسوسة ولا متأدية من طريق الحواس، مثل إدراك الشاة معنى في الذئب غير محسوس، وإدراك الكبش معنى في النعجة غير محسوس إدراكاً جزئياً تحكم به كما يحكم الحس مما يشاهده[١٠٠]. فهذه القوة تدرك معنى لا يدركه الحس، وإنْ كان معنى جزئياً، كما أنها تحكم بهذا الإدراك حكمًا تمييزياً؛ ذلك أن الحس لا يؤدّي إلاّ الشكل واللون، فأمّا أن هذا ضار أو عدو منفور عنه فتدركه هذه القوة الوهمية[١٠١].

ولكن إذا كانت القوة الوهمية تدرك المعنى غير المحسوس، فإن هذا المعنى المدرك يظل معنى جزئياً ومخلوطاً بالحس، فهي لا تصل إلى المعنى الكلي المجرد الذي يدركه العقل، ذلك ما يذكره كل من الفارابي وابن سينا. فالوهم والحس الباطن ــ عموماً ــ عند الفارابي لا يدرك المعنى صرفاً، بل خلطاً، «فالوهم والتخيل أيضاً لا يحضران في الباطن صورة الانسانية صرفة، بل على نحو ما تحس

من خارج مخلوطة بزوائد وغواش من كم وكَيْف وأين ووضع، فإذا حاول أن يتمثل فيه الانسانية من حيث هي الانسانية بلا زيادة أخرى، لم يمكنه ذلك، بل إنما يمكنه استثبات الصورة الانسانية المخلوطة المأخوذة من الحس، وإنْ فارق المحسوس»[١٠٢].

وتتضح فكرة الفارابي عند ابن سينا الذي يرى أن القوة الوهمية وإنْ كانت تدرك أموراً غير مادية أو معاني غير محسوسة آخذة إيّاها عن المادة، فهي لا تجرِّد هذه الصورة عن لواحق المادة، لأنها تأخذها جزئية وبحسب مادة مادة، وبالقياس إليها ومتعلِّقة بصورة محسوسة مكنوفة بلواحق المادة بمشاركة الخيال فيها[١٠٣]. وبعبارة مختصرة يمكن القول إن الوهم وإنْ استثبت معنى غير محسوس فهو لا يجرِّده إلّا متعلقاً بصورة خيالية[١٠٤]. ومن هنا يظل الوهم مقروناً بالحسية وبالجزئية أيضاً.

أمّا عن كيفية إدراك الوهم هذه المعاني التي لا يدركها الحس، فذلك ما يراه ابن سينا متحققاً بطريقين: **أولهما**: الإلهامات الغريزية الفائضة عن مبادىء الأنفس في العالم العلوي «الإلهام الإلهي»، وهي تفيض على الانسان والحيوان، وبها تقف النفوس على المعاني النافعة والضارة في المحسوسات، فتسعى إلى النافع، وتتجنب الضار. «وهذه الإلهامات يقف بها الوهم على المعاني المخالطة للمحسوسات فيما يضر وينفع، فيكون الذئب تحذره كل شاة وإنْ لم تره قط ولا أصابتها منه نكبة، وتحذر الأسد حيوانات كثيرة، وجوارح الطير يحذرها سائر الطير، وتشنع عليها الطير الضعاف من غير تجربة»[١٠٥].

وثانيهما: أن يدرك الوهم عن طريق التجربة. «وذلك أن الحيوان إذا أصابه ألم أو لذة، أو وصل إليه نافع حسي أو ضار حسي مقارناً لصورة حسية فارتسم في المصوِّرة صورة الشيء وصورة ما يقارنه وارتسم في الذكر معنى النسبة بينهما والحكم فيها، فإن الذكر لذاته وجبلَّته ينال ذلك. فإذا لاح للمتخيلة تلك الصورة من خارج تحركت في المصوِّرة وتحرك معها ما قارنها من المعاني النافعة أو الضارة، وبالجملة المعنى الذي في الذكر على سبيل الانتقال والاستعراض الذي في طبيعة القوة المتخيلة، فأحس الوهم بجميع ذلك معاً فرأى المعنى مع تلك الصورة، وهذا هو على سبيل يقارب التجربة، ولهذا تخاف الكلاب المدر والخشب وغيرها»[١٠٦].

فإدراك الوهم إمّا فطري غريزي، وإمّا مكتسب من التجربة، لكنه في الحالتين ليس صادراً عن المحسوسات الخارجية، لأنه يصدر عن مصدر علوي على سبيل الالهام والغريزة، أو هو صادر من داخل، حتى وإنْ كان الوهم يدرك المعاني الموجودة في المحسوسات الخارجية، فليس إدراك المحسوسات الخارجية إلاّ علّة عَرَضية لادراك الوهم للمعاني المصاحبة لها، فالعلّة الحقيقية لإدراك هذه المعاني هو الإلهام الفائض على النفوس من المبدأ المفارق(١٠٧)، وإذا كان ذلك كذلك، فإنه يمكن أن نستخلص أن الوهم هو القوة التي تنتمي إليها الغرائز ما دام يدرك عن طريق الالهام الغريزي(١٠٨).

وتنقسم المعاني التي يدركها الوهم ـ بناء على طبيعة هذا الادراك ومصادره إلى نوعين: نوع لا تكون فيه محسوسة في طبائعها «مثل العداوة، والرداءة والمنافرة التي تدركها الشاة في صورة الذئب، وبالجملة المعنى الذي ينفّرها عنه، والموافقة التي تدركها من صاحبها، وبالجملة المعنى الذي يؤنسها به. وهذه أمور تدركها النفس الحيوانية، والحس لا يدلها على شيء منها»(١٠٩)، ونوع آخر تكون فيه محسوسة، لكنها لا تكون محسوسة وقت الحكم «فإنّا نرى مثلاً شيئاً أصفر فنحكم أنه عسل وحلو، فإنّ هذا ليس يؤديه إليه الحاس في هذا الوقت، وهو من جنس المحسوس، على أن الحكم نفسه ليس بمحسوس البتة وإنْ كانت أجزاؤه من جنس المحسوس، وليس يدركه في الحال، إنما هو حكم نحكم به ربما غُلِط فيه»(١١٠).

وقد يؤدّي هذا كله إلى القول بأن قدرة الوهم على الحكم والتمييز ـ وهي قدرة تنأى به عن الحس وتتجاوزه تماماً، لأنها تصدر في النهاية عن الالهام الالهي ـ تجعله هو القوة الرئيسة أو الحاكم الأكبر في الحيوان بحيث يصبح لها سلطة الاشراف على كل القوى النفسانية الحيوانية المدركة السابقة، الأمر الذي يجعل ابن سينا ينسب إليها، وظائف القوى الأخرى لتصبح هي المتخيلة والمفكرة يقول ابن سينا:

«وهذه القوة المركبة بين الصورة والصورة، وبين الصورة والمعنى، وبين المعنى والمعنى، هي كأنها القوة الوهمية بالموضوع، لا من حيث تحكم، بل من حيث تعمل لتصل إلى الحكم. وقد جعل مكانها وسط الدماغ ليكون لها اتصال بخزانتي

المعنى والصورة. ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني، ومتذكرة بما ينتهي إليه عملها»[١١١].

وعلى الرغم من أن قول ابن سينا قد يفسر بأنه أساء فهم هذه القوى وطبيعة عمل كل منها، فإن الطوسي (شارح الاشارات والتنبيهات) يحاول تبرير هذا التداخل بنفي القول بأن هذه القوى جميعها شيء واحد، وتأكيد أن الوهم هو المبدأ الذي تُنسب إليه كل القوى السابقة «التخيل» و«التذكر» و«التفكر» بالنسبة للحيوان، ولهذا يصبح الوهم رئيساً على هذه القوى الحيوانية وموجهاً لحركتها. يقول الطوسي: «ليس مراده من قوله: «الوهمية: هي بعينها المفكرة، والمتخيلة، والمتذكرة، أن جميعها بالذات واحد بل مراد الشيخ من ذلك: أن المبدأ الذي يُنسب إليه التخيل، والتفكر، والتذكر، والحفظ، هو الوهم، كما أن مبدأ الجميع في الانسان هو الناطقة، ولذلك جعله رئيساً حاكمًا على القوى الحيوانية»[١١٢].

ولكن إذا كان نص ابن سينا السابق يشير إلى شيء، فهو يشير إلى أن الوظائف التي تقوم بها هذه القوة النفسانية متشابكة متداخلة، وأن عملية الادراك بالنسبة للحيوان تنتهي عند القوة الوهمية، ومن ثم فهي القوة الرئيسة، حتى إنها لتصبح بمثابة العقل لدى الانسان عنده[١١٣]، أو شبيهة به عند ابن رشد، غير أن ابن رشد لا يحدد اسمًا لهذه القوة، ويشير إلى تسمية ابن سينا لها بالوهمية. يقول ابن رشد: «أمّا الحكم على أن هذا المعنى هو لهذا التخيل فهو في الانسان للعقل، لانه الحاكم بالايجاب والسلب، وهو في الحيوان الذاكر شيء شبيه بالعقل، لأنّ هذه القوة تكون في الانسان بفكر ورويّة، ولذلك يذكر الحيوان ولا يتذكر. وليس لهذه القوة في الحيوان اسم، وهي التي يسميها ابن سينا بالوهمية»[١١٤].

إلاّ أن حكم الوهم ليس حكما فصلاًكالحكم العقلي، إنه حكم تخيلي مقرون بالجزئية والحسية، أي أنه يحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا، «وهذا مثل ما يعرض للانسان من استقذار العسل لمشابهته المرار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم وإنْ كان العقل يكذبه»[١١٥]. من هنا يعد ابن سينا هذه القوة قوة حاكمة على الصور حكما غير

واجب، ذلك أن العقل هو الذي يحكم عليها حكما واجبا(١١٦). وهذا يعني أن الوهم مصدر للأحكام غير العقلية التي قد يكذبها العقل أو لا يقطع بصحتها، لكن الإنسان يمتثل لها ويسلّم بها على سبيل التوهم فقط. كما يعني أن الوهم ليس قوة مدركة فحسب، وإنما هو أيضاً باعث على الأفعال والحركات، ليس بالنسبة للحيوان فقط، بل وللانسان أيضاً. ولهذا فإنه يعد المصدر الأساسي الذي تصدر عنه أكثر الأفعال الحيوانية وكثير من الأفعال الانسانية، فالقوة المتحركة لا تتحرك إلّا عن إشارة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة(١١٧).

الحافظة:

أمّا الحافظة ــ وهي القوة النفسانية الباطنة الخامسة والأخيرة ــ فهي خزانة مدرك الوهم عند الفارابي وابن سينا؛ فهي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية، ونسبة هذه القوة إلى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تُسمّى خيالا بالقياس إلى الحس، وهي مرتبة في التجويف المؤخر من الدماغ(١١٨).

ويأتي ترتيب القوة الحافظة عند اخوان الصفا بعد القوة المفكّرة، لتحفظ الصور التي تؤديها إليها بعد أن تميز بعضها من بعض، فتميز الضار منها من النافع، والحق من الصواب(١١٩).

أما ابن مسكويه فيعدّها كالخزانة الحافظة للصور بعد أن يتم تجريدها من المادة(١٢٠)، أو خزانة عامة للمعارف والعلوم، سواء كانت مستفادة من العلماء والكتب أو من الفكر والرويّة(١٢١).

وتعد هذه القوة الحافظة أو الذاكرة عند ابن باجة من أرقى القوى النفسانية الحسية الباطنة، وهي عنده تلي المتخيلة فتقوم بحفظ الصور التي تؤديها إليها المتخيلة بعد أن تجرِّدها من المادة(١٢٢).

أمّا ابن سينا، وهو أكثر الفلاسفة عناية بتحديد طبيعة هذه القوة، وإظهار أفعالها ــ ويأتي بعده في ذلك ابن رشد ــ فهو يذكر أسماء متعددة لهذه القوة الحافظة، فهو إمّا يذكرها على أنها القوة الحافظة(١٢٣)، أو الحافظة الذاكرة(١٢٤)، أو الذِّكر(١٢٥)، أو المتذكرة(١٢٦) أو الذاكرة(١٢٧).

ويكاد ابن سينا لا يضع دلالات لكل من هذه التسميات في معظم الأحيان، حتى لتبدو وكأنها تشير إلى قوة واحدة ــ هي «الحافظة» ــ ذات وظيفة واحدة هي حفظ المعاني الجزئية التي يدركها الوهم، أي هي مجرد خزانة فقط. لكنه يضعنا أمام تساؤ ل يطرحه في موضع آخر مؤداه هل القوة الحافظة الذاكرة قوة واحدة أو قوتان: قوة حافظة وأخرى ذاكرة؟، ويجيب ابن سينا نفسه عن هذا التساؤ ل في القسم الخاص «بالنفس» من مؤلفه الضخم «الشفاء»، فيذكر أنها قوة واحدة لها وظيفتان هما الحفظ: حفظ المعاني الجزئية وحفظ الأفعال أيضاً، والاستعادة: أي التذكر. يقول ابن سينا: «وهذه القوة تُسمى أيضاً متذكرة فتكون حافظة لصيانتها ما فيها، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته والتصور به، مستعيدة إيّاه إذا فقد»(١٢٨).

وهذا يعني أن هذه القوة تكون حافظة ومدركة في آنٍ واحد، غير أن هذا ما لا يقرُّه ابن سينا نفسه الذي يقول بفكرة إن القوة الحافظة ليس لها أن تدرك إنما هي تكون قوة حافظة فقط(١٢٩). ومن ثم فالحافظة والذاكرة قوة واحدة ذات وظيفة واحدة، هي حفظ المعاني والأفعال.

أمّا استعادة الصور وتذكرها فهما من أفعال المتخيلة والقوة الوهمية بمساعدة الحس المشترك، فالمتخيلة هي التي تحرك الصور التي في الخيال (أو المصورة) والمعاني التي في الحافظة، فتلوح الصور في الحس المشترك والمعاني في الوهم، وهذه هي الاستعادة، ويحدث عند ذلك إدراك الحس المشترك والوهم للصور والمعاني وهذا هو التذكر. فالتذكر ــ إذنْ ــ هو تمثل الصور المحفوظة في «المصوِّرة» في الحس المشترك، وهو القوة المدركة لصور المحسوسات، وتمثل المعاني المحفوظة في «الحافظة» في الوهم، وهو القوة المدركة للمعاني. أمّا إذا بقيت الصور والمعاني محفوظة في المصورة والحافظة بدون أن يحركها شيء للتمثل في الحس المشترك والوهم، فإنه لا يحدث تذكر ولا تخيل(١٣٠).

ولهذا نجد ابن رشد يفرِّق بين الحافظة والذاكرة على أساس التفرقة بين الذكر والحفظ، فالقوة الحافظة بالجملة إنما تخص معاني أجزاء الشيء المحفوظ على التوالي والاتصال(١٣١). أمّا القوة الذاكرة فهي تحضر أجزاء الشيء بحركة منقطعة غير متصلة(١٣٢) ذلك أن الذِّكر ــ وهو من أفعال الذاكرة ــ استرجاع في

الزمان الحاضر للمعنى الذي كان مدركاً في الزمان الماضي[١٣٣]، أمّا الفرق بين الذكر والحفظ، فالحفظ لما لم يزل قائما بالنفس من وقت إدراكه في الزمان الماضي إلى الزمان الواقف. والذِّكر فإنه لما هو قد نسي، ولذلك كان الذِّكر حفظا منقطعا، والحفظ ذكرا متصلا[١٣٤].

ثم يفرِّق ابن رشد بين الذكر والتذكر ــ وهو من أفعال الذاكرة أيضاً ــ تفرقة تنبّه إليها ابن سينا من قبل، فيرى أن التذكر هو طلب المعنى الذي أدرِك في الماضي بإرادة إذا نسيه الانسان وإحضاره بعد غيبته بالفكرة فيه. في حين يكون الذِّكر استعادة تلقائية لهذا المعنى. ومن ثم فإن التذكر يشبه ألاّ يكون إلاّ خاصاً بالانسان. أمّا الذِّكر فإنه لعامة الحيوان المتخيِّل[١٣٥].

ويمكن أن يُلاحَظ من هذا كله أن ابن رشد يرى أن وظيفة الحافظة هي دوام حفظها وصيانتها للمعاني المدركة منذ إدراكها، بمعنى أنها خزانة لهذه المعاني، في الوقت الذي تصبح فيه وظيفة الذاكرة ــ بواسطة الذكر والتذكر ــ استعادة هذه المعاني الجزئية المدركة في الماضي والحكم عليها الآن.

وتعتمد الذاكرة والذكر والتذكر بشكل أساسي على قوتي الحس والتخيل؛ فالذكر إنما يكون لشيء بعد احساسه وتخيله، وذلك من جهة ما هو محسوس ومتخيل، ذلك أن طبيعة الكم الكلية ــ مثلاً ــ التي يدركها العقل لا تدركها الذاكرة، وإنما تدرك كمية محدودة قد أحستها وتخيلتها[١٣٦].

واحتياج هذه القوى في فعلها إلى الحس والتخيل يشير ضمناً إلى تشابه وظيفتي الذاكرة والمتخيلة وهي الاستعادة، ذلك ما يدركه ابن رشد؛ بل إنه ليرى إنْ لم تكن هذه القوة هي نفسها التخيل، فهي على الاقل مشاركة لها في فعلها، ومع ذلك فإن فعل كل منها مختلف عن الآخر ــ يقول ابن رشد:

«وإذا كان ظاهرا من أمر هذه القوى أنها جزئية، وأنها محتاجة في فعلها أن تتقدمها قوتان: قوة الحس، وقوة التخيل، فلننظر بماذا تفترق هذه القوة من قوة التخيل. فإنه يظهر من أمرها إنْ لم تكن هي فهي مشاركة لها في فعلها. فنقول: إنه من البيِّن أنه وإنْ كان كل ذكر وتذكر فإنما يكون مع تخيل، فإن معنى الذكر غير معنى التخيل، وأن فعل هاتين القوتين متباين، وذلك أن فعل قوة الذكر إنما هو

إحضار معنى الشيء بعد فقده والحكم عليه الآن : إنه المعنى الذي أحس وتُخيل»[137] .

ب ــ قوى الإدراك العقلي

القوة الناطقة والقوة المفكرة

تلك هي القوى النفسية الحيوانية المدركة ــ كما يراها الفلاسفة المسلمون ــ التي يشترك فيها الانسان والحيوان على السواء، وهي قوى تدرك الجزئيات بوساطة أعضاء جسمية ظاهرة ــ الحواس الظاهرة ــ واخرى باطنة. وعملية الادراك التي يقوم بها كل من هذه الأعضاء من ادراك للجزئيات الخارجية وحفظ لصورها وتذكرها والتصرف فيها بالجمع والتفريق وادراك للمعاني الجزئية التي في المحسوسات، وحفظ لهذه المعاني، هي ما يُسمى بالادراك الحسي نظراً لتوسط أعضاء جسمية للقيام بهذا الادراك من جهة، ولعدم تجرد هذه المدركات عن الحس ولواحقه من جهة أخرى.

أمّا القوة النفسانية الانسانية التي يتميز بها الانسان عن الحيوان تميزا جوهرياً، والتي جُعلت من أجل وجود الانسان على النحو الأفضل فهي «العقل» أو «القوة الناطقة» وهي القوة «التي بها يعقل الانسان ــ على حد قول الفارابي ــ وبها تكون الرويَّة، وبها يقتني العلوم والصناعات، وبها يميز بين الجميل والقبيح من الأفعال»[138].

وهذه القوة لها شقان، شق نظري وآخر عملي. والعملي منه مهني ومنه فكري، أمّا النظري فهو الذي به يعلم الانسان الموجودات التي ليس شأنها أن نعملها نحن ونغيرها من حال إلى حال، المهني والصناعي هو الذي به نروِّي في الشيء الذي نريد أن نعمله حين ما نريد أن نعلم هل يمكن عمله أم لا؟ وإنْ كان يمكن فكيف ينبغي أن نعمل ذلك العمل[139].

ويمكن القول باختصار، إن هذه القوة النفسانية المدركة هي التي تحقق الادراك العقلي، أي ادراك المعاني ادراكا مجردا تماما عن المادة أو الهيولى دونما آلة جسمانية ما ظاهرة أو باطنة مثلما هو في القوى النفسانية الأخرى، وإنْ شاركت أفعال بعض هذه القوى العقلية البدن؛ إذْ أن القوة الناطقة العملية (العقل العملي) موجهة في عملها نحو البدن، بمعنى أنها مبدأ محرك لبدن الانسان إلى

الأفاعيل الجزئية الخاصة بالرويّة فيما ينبغي أن يفعل، وما يحسُن ويَقْبُح في الأمور الجزئية؛ وذلك بهدف خدمة تكميل العقل النظري بمراتبه المتصاعدة ــ الهيولاني، فالعقل بالمَلَكة، فالعقل المستفاد ــ وتزكيته وتطهيره. ومن ثم فإن هذه القوة الناطقة العملية تُستكمَل في الانسان بالتجارب والعادات في حين تختص القوة الناطقة النظرية (العقل النظري) بادراك المعقولات والكليات المجردة عن المادة تماما[١٤٠]، إنها القوة التي تتوصل إلى المعرفة اليقينية بهدف تحقيق الكمال الأقصى وهو السعادة الانسانية.

والأساس الذي يقوم عليه تقسيم الفلاسفة المسلمين للقوى النفسانية المدركة ــ عموماً ــ هو تدرج ترتيب هذه القوى حسب قدرتها على تجريد المادة، حيث تتحدد قيمتها المعرفية وفقاً لقربها من الحس أو بعدها عنه. ومن هنا تتدرّج هذه القوى في تصاعد بداية بالقوى الحسية الظاهرة، فالقوى الحسية الباطنة، التي تبدأ بالحس المشترك، فالمصوِّرة (أو الخيال)، فالمتخيلة، فالوهم، فالحافظة أو الذكر، فالقوة الناطقة العملية فالنظرية.

وتعتمد كل قوة من هذه القوى على ما تحقق القوة السابقة عليها من ادراك فتصبح كل منها معينة أو خادمة للأخرى التي تترأسها... وهكذا إلى أن تصبح القوة الناطقة هي رئيسة كل القوى الانسانية المدركة التي تسبقها[١٤١]، ويصبح لها سلطة التحكم فيها، فهي ملك على البدن وموجهة لسلوكه وأفعاله[١٤٢].

وإذا كانت القوة المتوهمة (الوهم) عند الحيوان تماثل القوة الناطقة (العقل) في الانسان، من حيث أن كلاً منهما قوة حاكمة ومسيطرة على القوى النفسانية المدركة الأخرى، فإن هناك تشابهاً تماثلاً بين قوتين أخريين، هما قوة التخيل الحيوانية والقوة المفكرة (أو الفكرية، أو الفكر)، وهي إحدى قوى النفس الناطقة في الانسان. فعملهما يكاد يكون واحداً من حيث استعادة صور المحسوسات ومعانيها والتصرف فيها بالجمع والتفريق بينها، بتركيب بعضها إلى بعض، وفصل بعضها عن بعض، إلّا أن هناك فارقاً أساسياً يكمن وراء اختلاف اسميهما، وقد حرص كل من الفارابي وابن سينا على تحديد هذا الفارق في صدارة حديثهما عن المتخيلة، فهذه القوة تسمى «مُتخيِّلة» عندما يستخدمها «الوهم» ــ وهو قوة حيوانية، وتكون خاضعة له، وتكون «مُفكِّرة» عندما تخضع لاشراف

العقل ووصايته[١٤٣] وفي هذه الحالة تكتسب القدرة على التمييز بين الصواب والخطأ والجميل والقبيح والضار والنافع، ولهذا يسميها ابن رشد «المميزة» أو «المميز»[١٤٤]، كما يسميها الفارابي أحياناً «قوة التمييز».

يمكن أن نقول ــ بناء على هذا ــ إن «المفكرة» عند الفارابي وابن سينا وابن رشد ليست إلاّ «المتخيلة الانسانية»، أو «المتخيلة كما ينبغي أن تكون في الانسان»، يؤكد هذا أننا نجد اخوان الصفا يجعلون المفكرة ثاني القوى النفسانية المدركة حيث تسبقها المتخيلة في الترتيب. وتقوم هذه القوة المفكرة عندهم بعدة وظائف، فهي تتناول رسوم المحسوسات من المتخيلة وتعمل النظر فيها، فتميز بينها، وتفصل بعضها عن بعض، وتبحث عن خواصها ومضارها، ثم تؤديها إلى الحافظة[١٤٦].

وتتأرجح هذه القوة ــ عند اخوان الصفا ــ بين القوى النفسانية الحسية والقوة الناطقة، ففي الوقت الذي تقوم فيه بالفكر والرويّة والتمييز والتصور والتحليل والتركيب والقياس البرهاني، نجدها تقوم بأفعال يُقال إنها خاصة بها كالإلهام والوحي ورؤية المنامات وتأويلها[١٤٧]. لكن قيام المفكرة بالفكر والرويّة والتمييز فضلاً عن اضطلاعها بأمور الإلهام والوحي والرؤى المنامية ــ عند هؤلاء ــ يؤكد ما ذهب إليه كل من الفارابي وابن سينا من أن المتخيلة تصبح قوة حيوانية عندما يسيطر عليها «الوهم» وتصبح «مفكرة» عندما يسيطر عليها العقل، على الرغم من أن اخوان الصفا لم يقولوا بهذا، لكن مجيء القوة المفكِّرة في الترتيب بعد المتخيلة مباشرة، واعتمادها على ما تقدمه المتخيلة فضلاً عن تداخل عملها مع عمل المتخيلة يؤكد أن المفكرة هي المتخيلة بعد أن تخضع للعقل.

وعندما يذكر ابن مسكويه «القوة المفكرة» أو على حد قوله «قوة الفكر» فإنه يجعلها تالية للمتخيلة مثل اخوان الصفا، وينظر إليها ــ أيضاً ــ بوصفها قوة انسانية مميزة للانسان عن الحيوان، فيرى أنها هي التي تقع فيها حركة الرؤية والتوجه نحو العقل، فإذا ما حصلت الصورة فيها حتى تقبلها وتنظر فيها فقد ارتقت إلى أفق الانسان. كما يرى ابن مسكويه انه على «قدر هذه الحركة (أي حركة الرؤية والتوجه نحو العقل) واستقامتها وصحة نظرها وتميزها تكون مرتبة الانسان وتميزه عن البهائم. وعلى قدر استكمالها بالحركة وقبولها أثر العقل يكون

مقداره من الانسانية، فإذا جعل الانسان سعيه بما يستفيده من حواسه أن يرقيها إلى هذه القوة ويتحرك أبداً في طلب أسبابها، ومبادئها الأول وأعطاه حينئذ العقل حقائقها فاستكملت صورة الانسانية فيه ــ وتصورت نفسه بحقائقها الأشياء»(١٤٨).

نستخلص من هذا أن الانسان يمتلك هاتين القوتين. فلديه المتخيلة الحيوانية التي تعمل بدون توجيه من العقل، وذلك في حالة النوم أو بعض حالات اليقظة مثل المرض أو الجنون، أو في حالة النبوة ــ وذلك نادراً ما يتحقق ــ عندما يفيض عليها الملكوت الأعلى أو العقل الفعّال. ولديه أيضاً القوة المفكرة أو المتخيلة التي يشرف عليها العقل في معظم حالات اليقظة، إذْ يفترض دائمًا أن القوة المفكرة تنشط وقت اليقظة، ومن هنا يكبح جماح المتخيلة التي غالباً ما يضعف عملها وقت اليقظة، في حين تضعف المفكرة أثناء النوم، حيث تقوى المتخيلة.

من هنا يرى ابن رشد أن ضعف «المفكرة» يقابله قوة «المتخيلة»، وأن نشاط المفكرة يقابله ضعف المتخيلة. أي أن إعمال قوة يبطل الأخرى دائمًا(١٤٩)، غير أن حديث ابن رشد يضطرب في موضع آخر من رسالته «الحاس والمحسوس»، حيث يجعل المفكرة تنشط وقت النوم، ويتحدث عنها كأنه يقصد المتخيلة التي جعلها من قبل هي الفاعلة فقط دون قوتي الفكر والذكر(١٥٠).

وعلى أي الأحوال، فالقوة الفكرية (أو المفكرة) هي القوة العقلية المباشرة التي تمارس سلطانها على القوى الباطنة المدركة الأخرى، حتى إن ابن سينا يجعلها أشرف القوى العقلية أو هي أوْلىَ القوى العقلية بأن تُسمى عقلا، إلاّ أن هذا لا ينفي كونها إحدى قوى العقل، أو إحدى قوى النفس الناطقة العملية، التي تعين العقل العملي على توجيه السلوك الانساني بقدرتها على التمييز والحكم ثم الاختيار(١٥١).

٢ ـ الخيال والعقل

لقد وضع الفلاسفة المسلمون «المتخيلة» في مكانة متوسطة بين الخيال والعقل، فهي تباين الحس من جهة، وتباين العقل من جهة أخرى، فقدرة المتخيلة على استعادة صور المحسوسات وتذكرها وإعادة تركيبها من جديد، بالتفريق والجمع، على نحو يشابه الشيء المحسوس أو يناقضه، وقدرتها على ابتكار صور جديدة قد لا تستند إلى الحس يجعلها تباين الحس، وإن اعتمدت عليه بشكل أساسي في عملها. والمتخيلة تباين العقل ـ أيضاً ـ من حيث أن العقل يدرك المعاني الكلية المجردة تماماً عن الحس، فهي إذنْ أرقى من الحس، وأدنى من العقل.

وكونها أدنى من العقل يتأتي من انحصار عملها فيما هو حسي وجزئي، على الرغم من سمتها الابتكارية والابداعية، فمهما كانت قدرتها على التجريد فهي ـ كالوهم أيضاً ـ لا تجرِّد الصورة تماماً عن لواحق المادة، وتعليل ذلك أن الصورة التي تستحضر في التخيل أو في الحس الجسماني «لا يمكن أن تشرك فيها سائر الصور الجزئية الشخصية، ذلك أن ما يرتسم في الحس أو الخيال يكون مع عوارض من الكم والكيف، والأين، والوضع غير ضرورية في الانسانية ولا مساوية لها فالكليات والتصديقات، والتصورات الواقعة فيها غير مدركة بالحس ولا بالتخييل»(١٥٢).

أمّا النفس الانسانية أو العقل فهو الذي يتصور كل شي بحدِّه كما هو منقوصة عنه العلائق المادية. وهو المعنى الذي من شأنه أن يوقع على كثيرين

كالانسان من حيث هو انسان فقط، وبعبارة أخرى، إنه القوة الوحيدة التي تتصور الشيء مجرداً عن علائق المادة وزوائدها(١٥٣).

من هنا يفرِّق ابن رشد بين التصور النطقي والتصور الخيالي، أي بين المدرَك العقلي والمدرَك الخيالي، بأن المتخيلات «إنما نتصورها من حيث هي شخصية وهيولانية، ولذلك لا يمكن أن نتخيل ألواناً إلّا مع عظم، وإنْ كان سيظهر من أمرها أنها أرفع مراتب المعاني الشخصية. أمّا تصور العقلي فهو تجريد المعنى الكلي من الهيولى»(١٥٤).

ثم يوضح ابن رشد الفرق بين الادراك العقلي والادراك الخيالي ــ الذي جعله أرقى المعاني الشخصية ــ بتصنيفه المعاني المدْرَكة صنفين، إمّا كلي، وإمّا شخصي، وبعد أن يذكر أنهما في غاية التباين يعلل ذلك بقوله: «إن الكلي هو إدراك المعنى العام مجردا من الهيولى. وادراك الشخصي هو ادراك المعنى في الهيولى. وإذا كان كذلك، فالقوة التي تدرك هذين المعنيين هي ضرورة متباينة. وقد تبين فيما تقدم أن الحس والتخيل إنما يدركان المعاني في الهيولى وإنْ لم يقبلاها قبولاً هيولانياً على ما تقدم؛ ولذلك لسنا نقدر أن نتخيل اللون مجرداً عن العظم والشكل فضلاً عن أن نحسه، وبالجملة لسنا نقدر أن نتخيل المحسوسات مجردة من الهيولى، وإنما ندركها في هيولى، وهي الجهة التي بها تشخصت. وإدراك المعنى الكلي والماهية بخلاف ذلك، فإنّا نجرده بالهيولى تجريداً، وأكثر ما تبين ذلك في الأمور البعيدة من الهيولى كالخط والنقطة، فهذه القوة إذنْ التي من شأنها أن تدرك المعنى مجرداً عن الهيولى هي ضرورة قوة أخرى غير القوة التي تقدمت»(١٥٥).

هناك إذنْ ثلاثة مستويات للادراك الانساني يقدمها كل من الحس والتخيل والعقل، فالأشياء تكون معلومة بالحس وبالعقل وبالمتخيلة التي هي متوسطة بينهما(١٥٦)، «فالشيء قد يكون محسوساً، عندما يشاهد؛ ثم يكون متخيلاً، عند غيبته، بتمثل صورته في الباطن، كزيد الذي أبصرته، مثلاً، إذا غاب عنك فتخيلته. وقد يكون معقولاً عندما يتصور من زيد، مثلاً، معنى الانسان الموجود أيضاً لغيره»(١٥٧).

والفرق بين المحسوس والمتخيل والمعقول هو تفاوت القدرة على التجريد بين الحس والتخيل والعقل. ومعنى المحسوس ــ على حد قول الكندي ــ هو صور

الأشخاص، «أعني الصور الشخصية التي هي اللونية والشكلية والطعمية والصوتية والرائحية واللمسية، وكل ما كان كذلك من الصور ذوات الطين»[١٥٨]. وتفصيل ذلك أن الشيء عندما يكون محسوساً يكون قد غشيته غواشٍ غريبة عن ماهيته، لو أزيلت عنه، لم تؤثر في كُنه ماهيته، مثل أَيْن، ووَضْعٍ، وكَيْفٍ، ومقدار بعينه، لو تُوهِّم بَدَلَه غيرُه لم تؤثر في حقيقة ماهية إنسانيته »،«فالحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي تلحقه بسبب المادة التي خلق منها، لا يجرده عنها، ولا يناله إلّا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته، ولذلك لا يتمثل في الحس الظاهر صورته إذا زال. وأمّا الخيال الباطن فيُخيِّله مع تلك العوارض لا يقدر على تجريده المطلق عنها، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلَّق بها الحس، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها. وأمّا العقل فيقتدر على تجريد الماهية المكنوفة باللواحق الغريبة المشخصة[١٥٩]، مستثبتاً إيّاها كأنه عمل بالمحسوس عملا جعله معقولاً. وأمّا ما هو في ذاته بريء عن الشوائب المادية، واللواحق الغريبة التي لا تلزم ماهيته عن ماهيته، فهو معقول لذاته، ليس يحتاج إلى عمل يعمل به بعده، لأن يعقله ما من شأنه أن يعقله»[١٦٠].

فالمعرفة الحسية وهي أدنى المستويات المعرفية الثلاثة، لا تجرِّد الشيء عن مادته وعن اللواحق التي تلحقه، وتقوم على مباشرة الشيء المحسوس، وفي الوقت نفسه تعتمد على آلة جسمانية، ومن ثم فهي مرتبطة أبدا بالبدن، أمّا المعرفة التخييلية فهي مهما ارتقت عن الحس لا تجرد الشيء من لواحق المادة تماماً وتصبح غير مبرأة من الحس، مما قد يجعلها عرضة للخطأ، وهي تعتمد على آلات جسمانية ترتبط بالبدن أيضاً، وفضلاً عن ذلك فإنها تظل معرفة جزئية. وأمّا المعرفة التي يقدمها العقل فهي معرفة كلية مجردة، وإنْ كان العقل يقدم لنا مستويين من المعرفة العقلية، الأول يقوم على تجريد الشيء من لواحقه، ومن هنا يعتمد على الحس والتخيل، والآخر يعقل أشياء بريئة تماما عن المادة.

يمكن القول إذنْ إن التباين الذي بين المتخيلة والعقل، من حيث طبيعتها وطبيعة مدركات كل منها لا ينفي وجود علاقة بينها، فالتخيل بوصفه قوة نفسانية أدنى من العقل ـــ الذي هو حاكم على القوى الانسانية النفسانية المدركة وموجِّه لأفعالها ـــ يقدم للعقل الصوروالمعانيالالازمة للتفكير بشيء يهيء النفس للادراك العقلي الذي هو في الحقيقة غير مكتسب من الحواس مباشرة[١٦١].

بل إن مراحل عملية الادراك الانساني عند الفلاسفة المسلمين كما تبين لنا تكشف عن اتصال طبيعي يتم بشكل متصاعد بين قوى النفس الحسية والعقل؛ فحدوث الصورة في القوى الناطقة يعتمد على حدوثها من كل القوى النفسانية التي تسبقها بما فيها الحس والتخيل، ويمكن تتبع تلك العلاقة بين الحس والتخيل والعقل بدءاً من الفارابي الذي يذهب إلى أن العقل لا تحدث فيه صور الأشياء عند مباشرة الحس للمحسوسات دون وسائط، «ذلك أن الحس يباشر المحسوسات فيحصِّل صورها فيه، ويؤديها إلى الحس المشترك حتى تحصل فيه، فيؤدي الحس المشترك إلى التخيل، والتخيل إلى قوة التمييز ليعمل التمييز فيها تهذيباً وتنقيحاً ويؤديها به منقحة إلى العقل فيحصلها العقل عناية»(١٦٢).

هكذا يرى الفارابي أن التخيل يمهد الطريق للتفكير العقلي، وهو يحرص على تأكيد هذه الفكرة فيذهب إلى القول بأننا نتخيل الشيء ثم نعقله، حتى ليصبح كل ما تعقله النفس مشوباً بالتخيل(١٦٣).

وتتضح العلاقة بين التخيل والعقل بشكل محدد عند ابن سينا إذْ تستخلص القوة العاقلة لنفسها ــ عنده ــ الصور العقلية من الحس بواسطة التخيل. فهي تعرض على ذاتها الصور أو المعاني المحفوظة في كل من المصورة والحافظة باستخدام المتخيلة والوهمية، فتجدها قد اشتركت في صور، وافترقت في أخرى، فتميز الشبيه والمخالف، وتأخذ كلا منها مفرداً وترتب الأخص والعام والذاتي والعَرَضي مستشبه بذلك الأجناس والأنواع والفصول والخواص والأعراض العقلية(١٦٤).

ويحرص اخوان الصفا على أن يؤكدوا أن الادراك الحسي هو البداية الحقيقية للتعلم تليه المعرفة العقلية فالبرهان. فإنه لو لم يكن للانسان حواس لما أمكنه أن يعلم شيئاً من المبرهنات أو المعقولات أو المحسوسات، ذلك أن كل ما لا تدركه الحواس لا تتخيله الأوهام وما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول(١٦٥). فالتخيل هو الوسيط بين الحس والعقل، لأنه ينقل من مدركات الحواس إليه ما يعينه على التفكير وكلما كان المرء أكثر ولهاً بالمحسوسات كان أكثر تأملاً وللمتخيلات أجود اعتباراً، وبناء على هذا تصبح الأشياء المعقولة عنده أكثر عدداً وتحققاً(١٦٦). وفضلاً عن ذلك فإن إدراك الأمور المحسوسة ــ عند اخوان

الصفا ــ يمهّد الطريق إلى المعرفة الكلية(١٦٧)، ومن هنا فإن مبادىء العقول والأشياء التي هي من أوائل العقول إنما هي كليات وأجناس ملتقطة من أشخاص جزئية بطريق الحواس. «والدليل على ذلك الصبي لولا أنه قدَّر أن عشر جوزات أكثر من خمس فمن أين كان يمكنه أن يعلم أن الكل أكثر من الجزء»(١٦٨).

يؤكد اخوان الصفا ــ إذنْ ــ أن المعرفة العقلية الكلية المجردة بصورها المتعددة تستند إلى الحس بواسطة التخيل، حتى تلك المعرفة النظرية أو مبادىء المعقولات الأولى التي يجمع الفلاسفة على أنه لا سبيل إلى معرفتها بالحس أو التخيل، فإنها ترتدُّ عندهم إلى تجارب الحس والتخيل.

ويرى ابن مسكويه ــ مثل اخوان الصفا ــ أن المعرفة العقلية تتوسل بالحس والتصور والتوهم(١٦٩) لكنه يشدد في موضع آخر على أن «الادراك العقلي ليس يحتاج إلى شيء من الحواس»، ذلك أن «للعقل نفسه قوة ذاتية بها يدرك الأشياء المعقولة»(١٧٠).

ويشير ابن باجة إلى أن القوة الناطقة تفتقر إلى الحس حتى إذا ما فقدنا حاسة من الحواس نقصنا علماً من العلوم(١٧١)، وعلى هذا فهو يرى أن الكليات والمعقولات مبنية أساساً على الصور المدركة بالحس والتخيل، ولهذا يدرك الجمهور الكليات عن طريقها، فضلاً عن أن المتفلسفين أنفسهم يتوسلون بالتخيل أو الخيالات الكاذبة حتى يتوصلوا إلى ادراك الكليات والمعقولات(١٧٢).

أمّا ابن رشد فهو يشدد على صلة العقل بالتخيل، فجُل المعقولات التي في النفس الناطقة ــ على حد تعبيره ــ مضطرة في وجودها إلى الحس(١٧٣).

يتبين ذلك من أن ادراك العقل للكليات يتوقف ــ عنده ــ على وجود الجزئيات المدركة بالحس والتخيل، ومن هنا ينفي ابن رشد وجود هذه الكليات خارج النفس، كما يرى أفلاطون، يقول ابن رشد: «وبالجملة فيظهر ظهورا أوليا أن بين هذه الكليات وخيالات اشخاصها الجزئية إضافة ما بها صارت الكليات موجودة، إذْ كان الكلي إنما الوجود له من حيث هو كلي بما هو جزئي، كما أن الأب إنما هو أب من حيث له ابن، واتفق لهما مع أن كانا من المضاف أن كانت أسماؤ هما تدل عليهما من حيث هما مضافان، ومن خواص المضافين أن يوجدا معاً

بالقوة أو بالفعل، ومتى وجد أحدهما، وجد الآخر، ومتى فسد، فسد الآخر، وذلك ظاهر بالتأمل، فإن الأب إنما هو أب بالفعل ما كان له ابن موجود، وكذلك الإبن بما هو ابن ما كان له أب، وإنما كان لا يمكن أن لا تستند هذه الكليات إلى موضوعاتها لو كانت موجودة بالفعل خارج النفس على ما كان يراه أفلاطون، وهو من البيِّن أن هذه الكليات ليس لها وجود خارج النفس مما قلناه، وأن الموجود منها خارج النفس إنما هو أشخاصها فقط»[174].

ويبرهن ابن رشد على اضطرارنا في حصول المعقولات إلى أن نحس أولاً ثم نتخيل، حتى يمكننا أخذ الكلي، بأن «مَنْ فاته حاسة من الحواس فاته معقول ما، فإن الأكمه ليس يدرك معقول اللون أبداً، (. . . .) وأيضاً فإن مَنْ لم يحس أشخاص نوع ما لم يكن عنده معقوله كالحال عندنا في الفيل»[175]. كذلك فإن المعنى الكلي – كما يقول ابن رشد – لا يحصل لنا إلاّ بتكرار الاحساس والحفظ، أي بعد مرور الزمان. وبهذا يؤكد ابن رشد أن إدراكنا للمعقولات يستند إلى الصور المتخيلة لأفرادها، ومن خلال هذه الصور المحسوسة التي تستمد منها[176].

ويمكن القول بشكل أكثر تحديداً إن الفلاسفة المسلمين جعلوا التخيل مساعداً ومعينا للقوة الناطقة العملية (العقل العملي). وتقسيمهم للقوة الناطقة – التي هي أساس الصنائع العملية والعلوم النظرية التي تستقيم للانسان دون سواه من الحيوان، والتي هي من أجل الوجود الانساني على النحو الأفضل – إلى قسم نظري – يختص بمعرفة مبادىء الموجودات والأشياء الإلهية، وهي التي لا سبيل للحس أو للتخيل إلى ادراكها أو التمهيد لمعرفتها – وقسم آخر عملي – يختص بعلم الأشياء المصنوعة ويعتمد على القوى النفسانية الباطنة خاصة التخيل – هذا التقسيم يخضع أساساً لانقسام مدركات هذه القوة والغرض من ادراك كل منها، فالقوة العملية تدرك معقولات تحصل فيها بالتجربة، ومن ثم فهي تفتقر إلى الحس والتخيل في وجودها، ولا سيما التخيل؛ فكمال هذه القوة وفعلها متصلان بقيام صور خيالية فيها على سبيل الفكر والاستنباط تلزم عنها الأمور الصناعية. كذلك يدرك الانسان بهذه القوة الصور الخيالية التي تنجم عنها الأفعال الارادية، التي تتصل بها الفضائل العملية، كالشجاعة والمحبة والصداقة، إذْ أن وجود هذه

الفضائل منوط بشيء من التقدير أو التخيل الجزئي لما ينبغي فعله في مقام ما وعلى قدر ما. في حين تدرك القوة النظرية الكليات والمعقولات من حيث هي كليات دون أن تمت إلى الصناعة أو العمل جملة بسبب مباشر(١٧٧).

وهذا يعني أن التخيل يعين الانسان في سلوكه العملي، ويشارك في توجيه حياته الانسانية بنشاطاتها المختلفة، أو هو ــ على حد قول ابن سينا ــ يعين العقل العملي بقواه المتعددة؛ إذ هو يستخدمه في استنباط التدابير في الأمور الكاينة والفاسدة، واستنباطات الصناعات الانسانية(١٧٨).

ومن اللافت للنظر أن الفلاسفة المسلمين ــ باستثناء اخوان الصفا ــ في الوقت الذي يربطون فيه التخيل بعملية التفكير العقلي، ويرون أن الادراك العقلي يستند ضرورة إلى الحس والتخيل يسلمون بوجود معارف نظرية وعقلية لا سبيل للحس أو للتخيل إلى إدراكها أو التمهيد لمعرفتها. ومما يثير الانتباه أن ابن رشد لم يسلم من هذا التناقض، على الرغم من أنه انتقد افلاطون لقوله بوجود الكليات خارج النفس، وذهب إلى القول بأنه لو وجدت المعقولات دون النفس المتخيلة لكان وجودها عبثاً وباطلاً(١٧٩).

وإذا كانت مسألة التناقض هنا مسألة جديرة بالاهتمام والدراسة(١٨٠)، فإنه يمكن أن تتناول بالبحث في موضع آخر غير هذه الدراسة، ذلك أن ما يعنينا هنا هو حديث الفلاسفة عن دور التخيل في عملية الادراك العقلي، الذي بدا مقتصراً على مدركات القسم العملي من العقل، وهو ذو صلة مباشرة بحياة الناس اليومية وأفعالهم وسلوكهم وعاداتهم. فالتخيل يعين على ادراك المعقولات غير المفارقة المسؤولة عن تنظيم حياة البشر والتي تختص بها القوة الناطقة العملية (العقل العملي).

وعلى الرغم من الدور الذي تقوم به المتخيلة في عملية التفكير الانساني، فإن هذا لا يرفع من شأنها معرفياً بالنسبة للعقل، وقد يشير اعتماد العقل على ما تقدمه إليه المتخيلة من صور أو معانٍ إلى أنها تقدم معرفة ما، إلا أن هذه المعرفة تظل مشوبة بسوء الظن وعدم الثقة، خاصة وأن العقل لا يأخذ ما تقدمه إليه المتخيلة كما هو، وإنما يعمل فيها الاختيار والانتقاء والتمييز، لأنها لا تستطيع التمييز بين الصواب والخطأ، أو الجميل والقبيح، وإنما ذلك هو فعل العقل فقط.

العقل هو الذي يستطيع الوصول بالنظر والتأمل - إلى المعرفة اليقينية الحقة، أو المعرفة التصديقية، وهو القوة الانسانية التي لا تخطىء في حكمها على الأشياء. أمّا المتخيلة فليس في امكانها الوصول إلى هذه المعرفة الحقة، وإنما مثالاتها فقط، لأن قوام عملها هو المحاكاة، محاكاة الأشياء بمثالاتها أو أضدادها، كما سبق أن تبين لنا في القسم السابق من هذا الفصل(١٨١).

من هنا نجد ابن سينا يُحمِل على المتخيلة في رسالة حي بن يقظان:

«وأمّا هذا الذي أمامك فباهت مهذار، يلفق الباطل تلفيقاً، ويختلق الزور اختلاقاً ويأتيك بأنباء ما لم تزوده، قد درن حقها بالباطل وضرب صدقها بالكذب»(١٨٢). يحمل ابن سينا على المتخيلة لأنها تقدم أشباه الأشياء الموجودة دون أن تكون هناك دائمًا روابط قوية تجمع بينها، ولأنها تقوم بتركيب صور ليس لها وجود أصلاً، وبالتالي فإن ما تقدمه يبعدها عن الوصول بالانسان إلى الحقيقة اليقينية التي ينزع إليها الفيلسوف.

وقد يمكن أن يُقال إن اعتمادها على المحاكاة يبعدها عن الحس ويجعلها تحقق درجة ما من التجريد، تقرِّبها من العقل، فتصبح «روحانية عن الحس» كما يقول ابن رشد(١٨٣). غير أن هذا لا يعلي من شأن المعرفة غير اليقينية التي تقدمها لأنها تظل ـ على حد قول ابن رشد ـ «من جنس الحس، إذْ كان المحرك شخصياً، والقابل إنما يقبل شبيه ما يعطيه المحرك»(١٨٤).

وإذا كانت المتخيلة في حالة النبوة ـ وهي حالة خاصة جداً ـ يمكنها أن تصل إلى المعرفة اليقينية التي يدركها العقل، فإن هذا يحدث بطريق آخر ـ مخالف لطريق العقل ـ يجعلها لا ترقى إلى مستواه، حيث ترتسم فيها صور المعقولات التي في العقل الفعّال ـ أو مثالاتها ـ بطريق الفيض ـ أو الوحي، فتصبح في هذه الحال سلبية تماماً، ذلك أن ما يتنزّل إليها من الملكوت الأعلى ليس إلا نوع من الالهام السماوي الذي لا بد لها في الوصول إليه غير تلك الشفافية ـ وهي فطرية بالطبع ـ التي تمكِّن صاحبها من هذا الاتصال بالعقل الفعّال.

أمّا العقل فهو قوة نفسانية ايجابية، تتوصل إلى تلك المعرفة بالبحث والتأمل والنظر، ووسيلته في ذلك القياس البرهاني. وفضلاً عن ذلك فإن العقل يظل

أرقى مكانة من المتخيلة وفق ترتيبهم لقوى النفس المدركة ولطبيعة كل منها ــ كما تبين لنا فيما سبق ــ كما تظل المعرفة الصادرة عنه، وهي الفلسفة، أرقى من المعرفة الصادرة عن النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة وهي الشريعة. حتى في حالة مساواة النبي بالفيلسوف، أو الشريعة بالفلسفة لوصولهما إلى ذات المعرفة، يظل الفارق بين القوة الناطقة التي هي سبيل الفيلسوف إلى المعرفة، وبين المتخيلة، التي هي طريق النبوة، قائمًا وثابتاً ومؤكداً أن المعرفة العقلية أسمى من المعرفة الحاصلة عن طريق المتخيلة.

وبناء على ذلك فإن المعرفة التي تصدر عن المتخيلة في أقصى حالات نشاطها أثناء النوم، والتي تنجم عن الأحلام والرؤى الصادقة ــ على وجه التحديد ــ وأصحابها من البشر العاديين، وهم الأولياء الصالحون دون الأنبياء، هذه المعرفة لا تساوي المعرفة التصديقية الصادرة عن المقدمات ــ طالما أنها تنتسب لقوة التخيل، ولا تحصل بعد فكر وروية[١٨٥]. ذلك لأن هذه الرؤى لا تكون في شيء من الأمور النظرية، وإنما تكون في أمور مستقبلية جزئية[١٨٦].

وإذا كان ذلك كذلك، فمن الأحرى أن تكون المعرفة الناجمة عن الرؤيا الكاذبة، التي تصدر عَمَّنْ فسد مزاجه أو ضعف فكره أو تعوّد على الكذب في اليقظة مثل الشعراء والسكارى والمرضى والأشرار، لا يُعتدّ بها على الاطلاق، لأن عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال رديء الحركات غير مطاوع لتسديد النطق[١٨٧].

وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد أثبتوا قصور المتخيلة المعرفي بالنسبة للعقل، فإن فهمهم لفاعليتها وقدراتها الخلّاقة جاء أيضاً مقترناً بتقييم أخلاقي يحطُّ من شأنها، ويضعها دائمًا تحت رقابة مشددة من العقل أو الفكر، ذلك أن نشاط المتخيلة يرتبط ــ عندهم ــ بالقوة النزوعية التي في الانسان، وهي مجموع الغرائز والانفعالات المحركة للسلوك الانساني عامة. يقول الفارابي في تعريف القوة النزوعية: «والنزوعية هي التي يكون بها النزوع الانساني بأن يطلب الشيء أو يهرب منه، ويشتاقه ويكرهه، ويؤثره أو يجتنبه. وبها يكون البغضة والمحبة والصداقة والعداوة والخوف والأمن والرضا والقسوة والرحمة وسائر عوارض النفس»[١٨٨].

والمتخيلة هي التي تبعث القوة النزوعية على التحريك، إمّا نحو جذب أو نحو دفع، فتجذبها نحو المتخيل نافعاً وملائمًا، وتدفعها عمّا يتخيل ضاراً أو غير ملائم[١٨٩]. وعلى هذا اقترنت المتخيلة بالقوة النزوعية لدى الحيوان والانسان على السواء.

ويرى ابن رشد أن قوة التخيل مقترنة بالشوق (النزوع) لم توجد في الحيوان إلّا ليتحرك نحو الملذ وينفر عن الضار[١٩٠]، فالحركة إنما توجد للحيوان عن قوتين من قوى النفس هما القوة المتخيلة والقوة النزوعية، ذلك أن الحركة (أي السلوك) تفتقر دائمًا ــ في تصوره ــ إلى التخيُّل والنزوع، وبهذا تكون الصورة المتخيلة هي المحركة للقوة النزوعية، والقوة النزوعية هي المتحركة عنها»[١٩١]. وتوضيح ذلك، أن ارتسام صورة ما في المتخيلة مطلوبة أو مهروب عنها يبعث القوة النزوعية إلى التحريك. فإمّا أن يكون هذا التحريك تحريكاً تقرب به من الأشياء المتخيِّلة ضرورية أو نافعة طلباً للذة، أو تحريكاً تدفع به الشيء المتخيِّل ضاراً أو مفسداً طلباً للغلبة والانتقام[١٩٢].

فالصورة المتخيلة ــ على حد قول ابن رشد ــ «هي المحرك الأقصى في هذه الحركة، لأن النزوع ليس شيئاً أكثر من تشوق حضور الصورة من جهة ما تتخيلها، فإذا حصلت هذه الملازمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول، تحرك الحيوان ضرورة إلى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة محسوسة بالفعل»[١٩٣]. ومن هنا يلحُّ ابن رشد ثانية على أن الصورة الخيالية إنما وجودها من أجل الحركة، وعدم قبول النفس النزوعية للتحريك عن الصورة المتخيلة يُسمى مللا، وبطء قبولها يُسمى كسلا، كما أن ضده يُسمى نشاطاً[١٩٤].

ولما كانت المتخيلة وهي قوة حيوانية غير راشدة ، هي التي تبعث على الحركة التي ينجم عنها السلوك الحيواني الموجود في الانسان بالطبع - الى هذا الحد - فتبعث الانسان على الغضب فتحمله على ارتكاب الأمر العظيم ، أو تستميله إلى إرضاء ما يعرض للبدن من شهوات[١٩٥] . ولـمّا كانت المتخيلة بطبيعتها دائمة الحركة والانتقال من حال الى حال ، وجب إذن تقييد نشاطها ، حتى يمكن التحكم في توجيه السلوك الانساني وفقاً لما ترتضيه القوة الراشدة ، القادرة على التمييز والحكم على الأشياء بالخطأ أو الصواب ، بالخير او الشر ، وهي القوة الناطقة أي العقل .

من هنا يصبح التباين بين القوة المتخيلة (الخيال) والقوة الناطقة (العقل) تضاداً وتعارضاً واضحاً وبيناً. وهذا ما تلمح إليه عبارة ابن رشد من أن «النزوع الفكري كثيراً ما يضاد النزوع الحيواني، وذلك بَين ما نجده فينا»[١٩٦]. ولعلّ في هذا ما يفسِّر ما ذهب إليه الفلاسفة من قبل، وهو أن إعمال قوة من قوى النفس يبطل فعل الأخرى، إذْ ليس المقصود بهذا إلّا التقابل الذي بين الخيال والعقل، فضعف المتخيلة يقابله قوة العقل أو الفكر، بينما قوة المتخيلة يقابلها ضعف العقل.

والدليل على ذلك التضاد بين المتخيلة والعقل أنه لو اطلق سراح المتخيلة وتحررت من قيد العقل كما يحدث للانسان عند النوم ــ في الأحلام والرؤى ــ لتصبح حرة التصرف والحركة، فإنها تذعن عندئذ لأهواء النفس ورغباتها الحيوانية وتسعى لتلبية ما تشتهيه وتهفو إليه من أشياء طبيعية ترتبط بالبدن وحاجاته، فنجدها تحاكي ما يكون عليه مزاج البدن أو ما يتبعه من انفعال ما في القوة النزوعية فإذا «اشتاقت النفس البهيمية شيئاً ما حاكت لها المتخيلة صورة ذلك الشيء المتشوق على الحالة التي تشوقته، وتحضر لها صورة ذلك الشيء، ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع والعطشان أنه يشرب ماء»[١٩٧].

ويتكرر الأمر نفسه للمتخيلة وقت اليقظة، لكنه يحدث بالنسبة للمريض والخائف والمضطرب عقلياً، إذْ تنفلت من سيطرة العقل عليها، فتملك حرية التصرف، ويتسع لها مجال الحركة والانطلاق فتفرط في فعلها ــ كما يقول ابن رشد ــ فيرى كل من هؤلاء أشياء مما تركِّبه القوة المتخيلة مما ليس لها وجود ولا هي محاكاة لموجود، أو «يرى أشباحاً» قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة، ويسمع أصواتاً كذلك، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئاً من ذلك وجذب القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه، اضمحلّت تلك الصور والخيالات»[١٩٨].

وهذا كله يعني أن المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه انحراف السلوك الانساني خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجاً فاسداً أو فكراً مضطرباً لا يضبطه العقل أو يحكم مساره[١٩٩]. إلّا أن هذه الأحوال التي تعرض للمتخيلة لا تُتاح لها في اليقظة، فهي لا تعمل دون توجيه العقل، لأنه هو الذي يهدي إلى العمل الانساني الحق، الذي يميز الانسان عن الحيوان، من

«اختيار الجميل والنافع في القصد العبور إليه بالحياة العاجلة وسد فاقة الشقة على العدل»[٢٠٠].

أمّا إذا عملت المتخيلة دون رقابة من العقل، فهي تقف عند حدود ما هو حيواني «من جذب النافع وتقتضيه الشهوة، ودفع الضار ويستدعيه الخوف، ويتولاه الغضب»[٢٠١].

من هنا تصبح المتخيلة الانسانية مقيدة دائمًا بالعقل، فهو الذي يوجِّه مسارها ويحدد لها الاتجاه، الذي ينبغي أن تسلكه، نظراً لخطورة الدور الذي يمكن أن تقوم به في توجيه السلوك الانساني وهو دور ينبغي أن يسير بداية وفقاً لما يقتضيه حكم العقل.

لقد شدد الفلاسفة على أن العقل وحده هو الذي يستطيع الوصول إلى المعرفة اليقينية، وشددوا على أنه هو القوة الانسانية التي لا تخطىء في الحكم على الأشياء، ورأوا أن هذا العقل بما يحققه من معرفة ـ بقسميه النظري والعملي اللذين بهما يحوز معرفة المعقولات والمبادىء الأولى، والتمييز بين الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق، كما يقتنى العلوم والصناعات، ويروي فيما ينبغي أن يفعل ولا يفعل، ويدرك ما هو نافع أو ضار ملذ أو مؤذ ـ هو الذي تُنال به السعادة الحقة. وتلك المعرفة تعجز المتخيلة عن تحقيقها، بل إنه لا يمكن أن تسهم في تحقيقها ما لم تخضع لحكم هذه القوة العاقلة، وتصبح مساعدة ومعينة لها في إنهاض الانسان نحو السلوك والأفعال التي تُنال بها السعادة. ذلك هو الدور الذي حدد لها، وهو مساعدة القوة العاقلة، كي تكون أفعال الانسان خيراً كلها حتى يتوصل إلى السعادة القصوى، التي هي غاية الوجود الانساني.

إن المتخيِّلة قوة نفسانية غير عاقلة في ذاتها، قد تتوجه إلى الخير أو إلى الشر، وحينما تعمل في رعاية العقل تكون معينة في توجيه الانسان نحو الخير، وحينما تفلت من إسار هذا العقل تصبح أفعال الانسان كلها شرا، ذلك حينما تخيل أموراً كثيرة للانسان على أنها ما ينبغي أن يكون هو «الوكْد والغاية» في الحياة مثل اللذيذ والنافع والكرامة وأشباه ذلك. «ومتى توانى الانسان في تكميل الجزء الناطق النظري فلم يشعر بالسعادة، فينزع نحوها ونصب الغاية التي يقصدها في حياته شيئا آخر سوى السعادة من نافع أو لذيذ أو غلبة أو كرامة واشتاقها بالنزوعية

وروّى في استنباط ما ينال به تلك الغاية بالناطقة العملية وفعل تلك الأشياء التي استنبطها بآلات القوة النزوعية وساعدته المتخيلة والحساسة على ذلك كان الذي يحدث حينئذ شراً كله»(٢٠٢).

فالذي يضبط عمل المتخيلة هو العقل أو القوة الناطقة النظرية، التي متى اكتملت لدى الانسان استطاع أن يشعر السعادة ويعقلها، ويسعى نحو ادراكها مستعيناً بسائر القوى الانسانية التي من أهمها المتخيلة.

٣ ــ التخيل الشعري

لقد اهتم الفلاسفة المسلمون بالتخيل الانساني محددين طبيعته، ووظائفه والدور الذي يقوم به في عملية الادراك الانساني ــ كما سبق أن تبين ــ لكنهم في الوقت نفسه لم يهتموا «بالتخيل الشعري» (الجانب الابداعي في العملية الشعرية) على الرغم من اهتمامهم الكبير «بالتخييل الشعري» أو الأثر الذي يخلّفه الشعر في نفس المتلقي (عملية التلقي).

ويبدو أن عدم عنايتهم «بالتخيل الشعري» ترتدّ إلى أن الذي كان يعنيهم في العملية الشعرية هو «عملية التخييل» لصلتها المباشرة بالدور الذي حددوا للشعر أن يقوم به. وهو دور ذو أهمية كبيرة في توجيه الأفعال الانسانية ــ كما سيتضح فيما بعد ــ إذْ أن «التخييل الشعري» هو المحرك الأساسي للسلوك الانساني في الاتجاه الذي يقتضيه ذلك الدور الذي يُفترَض للشعر أن يؤديه في المجتمع الانساني الفاضل في تصور فلاسفتنا.

وفي الوقت نفسه فإنه لا يمكن فصل حديثهم عن التخيل الانساني؛ طبيعته ووظائفه المختلفة ومكانته بالنسبة للعقل، عماّ يمكن أن يُقال عن مخيلة الشاعر أو عملية «التخيل الشعري»؛ ذلك أنه إذا كان قوام عمل المتخيلة الانسانية هو المحاكاة، كما تبين من خلال حديثهم عن المتخيلة[٢٠٣]، فإن أي صناعة مخيلة لا بدّ وأن تقوم على المحاكاة وذلك ما ينطبق على الشعر، وهو قول (أو كلام) مُخيِّل[٢٠٤] بالدرجة الأولى، والذي أكّد الفلاسفة أن المحاكاة هي قوامه الأساسي[٢٠٥].

ينبني على ذلك ـ إذنْ ـ أن الشاعر يقوم باستعادة الصور الحسية المختزنة وربما المعاني المدركة من تلك الصور أيضاً، ثم يعيد تشكيلها من جديد على نحو قد يخالف الواقع أو يشابهه، إذْ لا يشترط في هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذيبه، المهم أن يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها.

وإذا كان الشاعر يقوم بعملية التخيل وقت اليقظة ـ وهذا ما يحدث بالفعل ـ فإن في هذا ما يشير إلى أنه صاحب مخيلة قوية نشيطة لا يصرفها انشغالها بالحواس أو بالقوة المفكرة عن أداء عملها الذي تقتضيه طبيعتها الابتكارية. لكن نظرة الفلاسفة المسلمين إلى التخيل الانساني وتقييمهم لمكانته وقيمته معرفياً وأخلاقياً على أنه الأدنى بالنسبة للقوة الناطقة تنسحب بدورها على نظرتهم للتخيل الشعري وتحديدهم لطبيعته، فيصبح ـ في النهاية ـ لوناً من ألوان الإلهامات المستلبة التي لا بدّ لها من أن تنضبط وفق قوانين العقل. يشير إلى ذلك نص ابن سينا في سياق حديثه عن ادراكات المتخيلة أثناء اليقظة، حيث لا يقصر هذه الادراكات على حالة النبوة فقط، يقول ابن سينا:

«وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤ يا ومن حال الادراكات التي تكون في اليقظة، فإن الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما، لا يشعر بها ولا بما يتصل بها قبلها ولا بعدها، فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها. وقد يكون ذلك من كل جنس، فيكون من المعقولات، ويكون من الإنذارات، ويكون شعراً، ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والخلق. وهذه الخواطر تكون لأسباب تعنُّ للنفس مسارقة في أكثر الأمر، وتكون كالتلويحات المستلبة التي لا تتقرر فتذكر إلّا أن تبادر إليها النفس بالضبط الفاضل، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه»(٢٠٦).

قد يشي نص ابن سينا بأن التخيل الشعري (أو عملية الابداع الشعري) نوع من «الفيض» أو «الوحي» أو «الالهام الغامض»، ومثل هده النظرة تجعل الشاعر في مكانة قريبة من النبوة، لأنه يتلقى هذا الالهام أو هذه الادراكات وقت اليقظة، لكنه يتلقى منها ما تهيؤه له طبيعته واستعداده الفطري وعاداته وخلقه. وهذه الادراكات تتحقق دفعة واحدة، أو فيما يشبه الوثبة أو الدفقة التي تتم بشكل

غير مقصود، ومن هنا لا تلبث النفس أن تتروّى فيما تتلقاه من هذه الومضات بالضبط الواعي.

إن ما يمكن فهمه من قول ابن سينا أن عملية الابداع الشعري تتم من خلال مرحلتين، تتمثل الأولى في هذه «الومضات» التي تتم بشكل غامض وتلقائي وغير مقصود، في حين تتم المرحلة الثانية بإخضاع هذه الومضات الغامضة التلقائية للضبط الواعي إلى أن يخرج العمل الشعري إلى النور. وهذا التصور يتسق ومفهوم الفلاسفة ــ وابن سينا منهم بالطبع ــ عن ضرورة تقييد القدرات الابداعية للمتخيلة ــ التي أقرّوا بوجودها كما تبين لنا فيما سبق ــ بضبط العقل. وهذا معناه أن عملية التخيل الشعري ستصبح ــ في ضوء مفاهيمهم السابقة عن المتخيلة الانسانية عموماً ــ عملية تخيل متعقلة واعية ومقصودة، لتحدث بدورها تأثيراً أو تخييلا واعياً ومقصوداً أيضاً تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية التي حددوها للشعر.

وإذا كان تحول عملية التخيل الشعري إلى عمل عقلاني (أو متعقل) سيربط عملية الابداع الشعري بالعقل دائمًا، فإن هذا لن يلغي وجود الوسائل التي تجعل القول مخيِّلا، لأن القدرات الابداعية والابتكارية للتخيل الشعري سوف تُستخدم في تحسين أو تقبيح ما يقرره العقل. سوف تنحصر العملية إذنْ في خلق تشكيلات جمالية مؤثرة لحقائق توصل إليها العقل بالفعل.

وإذا كانت تبعية التخيل الشعري للعقل هي إحدى نتائج تبعية المخيِّلة الانسانية وخضوعها للعقل نظراً لقصورها المعرفي ودنوها الأخلاقي، أو بعبارة أخرى، إحدى نتائج تصورهم لقوى النفس الانسانية المدركة وترتيبهم لها ترتيباً تصاعدياً على أساس معرفي أخلاقي ميتافيزيقي، فإن هذا قد يفسِّر بدوره ــ ومن ناحية أخرى ــ وضع الفلاسفة للشعر في أدنى درجات السلم المنطقي، ذلك أنهم عدُّوه فرعاً من فروع المنطق، فجعل الكندي «الشعر» **القسم الثامن والأخير** من أقسام المنطق التي تبدأ بالمقولات، فالعبارة، فالقياس، فالبرهان، فالجدل فالسفسطة فالخطابة، فالشعر. وتبعه في ذلك الفارابي الذي حدد ــ بدوره ــ أن الثلاثة مباحث الأولى وهي المقولات والعبارة والقياس هي التي يُلتمس بها تصحيح رأي أو مطلوب في الجملة، وهي في الوقت نفسه «توطئات ومداخل

وطرق» إلى البرهان الذي هو أشد هذه المباحث «تقدما بالشرف والرياسة»[٢٠٧].
أمّا ابن سينا فقد اتبع الخوارزمي الذي جعل الشعر القسم التاسع والأخير من أقسام المنطق بعد أن أضاف للمباحث السابقة مقدمة «ايساغوجي» في البداية، وتبعهما في ذلك ابن رشد[٢٠٨].

وبناءً على هذا نظروا إلى الشعر على أنه من الصنائع التي «فعلها بعد استكمالها أن تستعمل القياس في المخاطبة»، وأصبح الشعر قياساً من أقيسة المنطق الخمسة، وهي البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطابية والشعرية. وقد شدد الفلاسفة في الوقت نفسه على أن النظر في هذا الفن من حيث أنه «كلام مخيّل» ومن حيث القوانين التي يسير وفقها وتلتئم صناعته على أساسها أمر يخص المنطقي[٢٠٩].

ووضع الشعر في سياق المنطق ـ على هذا النحو ـ عند فلاسفتنا واعتبار النظر فيه والتنظير له أمراً يخص المنطقي وحده (وهو هنا الفيلسوف) يعني أنه شكل من أشكال الوعي والادراك، ومن هنا كان حرص ابن سينا على ألّا تقتصر عملية ابداعه على الالهام الغامض الذي يرخي فيه العنان للخيال، ذلك أن الشعر يظل أدنى أشكال الوعي والادراك عندهم، لأنه يصدر عن المتخيلة القاصرة معرفياً بالنسبة للعقل، الذي هو أشرف القوى النفسانية على الاطلاق، والذي يتوسل بالقياس البرهاني في الوصول إلى الحقيقة اليقينية، والأقيسة المنطقية تتدرّج على حسب بعدها أو قربها من الحقيقة اليقينية، فإذا كان لكل قياس من هذه الأقيسة الخمسة مقدماته التي تميزه عن غيره، فالنتائج التي ستكون مترتبة على هذه المقدمات ستصبح هي المعيار الأساسي لتقييم ذلك القياس. وعلى هذا أصبح القياس الشعري أدنى الأقيسة المنطقية، لأنه يعتمد على مقدمات مخيَّلة بمعنى أنها غير صادقة وغير موثوق في صحتها ولا تؤدي ـ بالتالي ـ الى نتائج يقينية، في حين يعتمد القياس البرهاني على مقدمات صحيحة موثوق في صحتها وصدقها، وبالتالي فهو يتوصل للمعرفة اليقينية الحقة. ومن ثم فهو أشرف أقسام المنطق. ولهذا ينشأ التعارض بين القياس الشعري ـ أدنى درجات القياس المنطقي ـ والقياس البرهاني ـ أعلى درجات القياس ـ، غير أن هذا لا يغير من حقيقة أن الشعر نظر إليه « بداية » على أنه « قياس منطقي »، أو على أنه شيء « مما يتبع القياس » أو مما « قوته قوة قياس » على حد تعبير الفارابي[٢١٠].

وإذا كان الأمر كذلك، فاعتبار الشعر (القول المخيِّل) قياساً حتى وإنْ كان أدنى درجات القياس يؤكد أن عملية التخيل الشعري ليست عملية حرة، وإنما هي مقيدة بشروط العقل، ولهذا يتحول الشعر إلى صناعة عقلية لا يُسمح فيها للخيال بالانطلاق، حتى لا يصبح مجرد إلهام أو تلويح مستلب على حد قول ابن سينا. وليكن «صناعة مخيِّلة» كما يقول ابن رشد(٢١١). كما يصبح الشاعر المسلجس (وهو الشاعر غير المطبوع والمستعمل للقياس) هو الشاعر الحقيقي في نظر الفارابي، أمّا الشعر فهو صناعة قياسية أو عقلية ــ رغم اعتمادها على التخييل ــ يتبين ذلك من خلال تصنيف الفارابي للشعراء في هذا النص:

«إن الشعراء إمّا أن يكونوا ذوي جِبلَّة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأتٍّ جيد للتشبيه والتمثيل: إمّا لأكثر أنواع الشعر، وإمّا لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتّيهم لما هم مُيَسَّرون نحوه، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما **عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة. ومَنْ سماه مُسلجساً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء.**

وإمّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه، ويجوِّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين.

وإمّا أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما: يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثرهم زللا وخطأ»(٢١٢).

وهكذا يؤكد نص الفارابي أن عملية الابداع الشعري ليست طبعاً أو إلهاماً، إنها صناعة تعتمد على الرويّة أساساً، ولها قوانينها ومواصفاتها التي ينبغي أن يلمَّ بها الشاعر، والتي سبق أن قيل إنها من اختصاص المنطقي، ومن ثم لا يُسمى «مسلجساً» إلاّ مَنْ جمع بين جودة الطبع وجودة الصنعة. ولذلك فإنه لا يستحق اسم المسلجس وذلك «المتخلف في الصناعة» الذي قد يأتي بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق»(٢١٣).

وبالإضافة إلى كل ما سبق، فإنه لا يمكن أن نغفل الدافع الأخلاقي الذي يجعل «التخيل الشعري» شأنه في ذلك شأن «المتخيلة الانسانية» في حاجة إلى ضبط من العقل، ذلك لأن الشعر موجه ــ أساساً ــ إلى مُخيلة المتلقي التي ترتبط بالقوة النزوعية أي الانفعالات والغرائز المحركة للسلوك الانساني عامة، فالمتخيلة ــ كما تبين لنا من قبل ــ هي التي تبعث القوة النزوعية على التحريك، طلباً لأشياء نافعة وضرورية أو دفعاً لأشياء ضارة ومفسدة، ومن هنا لو ترك التخيل دونما رعاية من العقل فإنه ينحرف عن الجادة، وبالتالي ينحرف بالسلوك الانساني إلى الوجهة غير المرغوب فيها، لهذا أصبح من الضروري هيمنة العقل على التخيل الشعري.

تصبح عملية التخيل الشعري ــ إذنْ ــ محكومة بقبضة العقل معرفياً وأخلاقياً. ومن هنا تتحدد موضوعات هذا التخيل لخدمة أغراض محددة يرتضيها العقل، بل تطوع إمكاناته لخدمة الحقائق التي يتوصل إليها العقل بالبرهان، ومن أهم هذه الإمكانات «الوسائل» التي يجُعل بها القول المراد توصيله أو تثبيته جميلاً أو قبيحاً لإحداث التأثير اللازم حدوثه.

الفصل الثاني

مفهوم الشعر

١ ــ تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة
٢ ــ موضوع المحاكاة
٣ ــ طرق المحاكاة



١ ــ تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة

يعرِّف الفارابي الشعر أو «الأقاويل الشعرية» بأنها هي التي من شأنها «أن تؤلَف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول»[١]. أو أنها هي «التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء»[٢]. وأهم ما يمكن أن يتضمنه مثل هذين التعريفين للشعر أنه «محاكاة». ورؤية الفارابي للشعر على أنه محاكاة لا تنفصل عن رؤيته له بوصفه فرعاً من فروع المنطق؛ ذلك أن ما يميز الشعر بوصفه (أقاويل) عن غيره من (الأقاويل المنطقية) التي عُدّ من ضمنها، وهي البرهان والجدل والسفسطة والخطابة، أنه يعتمد على المحاكاة، أي أنه «قول محاكٍ».

واعتماد الشعر على المحاكاة يربطه ــ في الوقت نفسه ــ بسياق آخر حيث يتشابه مع فنون أخرى، ويشترك معها في كونها «محاكاة» أيضاً؛ ذلك أن فنوناً مثل النحت والتمثيل والرسم تقوم على المحاكاة، إلاّ أن ما يميز كُلاّ منها عن الآخر ــ بصفة عامة ــ وعن الشعر بصفة خاصة هو الأداة؛ أي وسائل المحاكاة التي يستخدمها كل من هذه الفنون. وذلك هو ما يدركه الفارابي عندما يفرِّق بين ما يسميه المحاكاة بفعل والمحاكاة بقول. يقول الفارابي: « فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول ـ فالذي بفعل ضربان: أحدهما: أن يحاكي الانسان بيده شيئاً ما مثل ان يعمل تمثالا يحاكي به انساناً بعينه أو شيئاً غير ذلك، أو يفعل فعلاً يحاكي به انساناً ما أو غير ذلك. والمحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء»[٣].

فالفارابي يميز بين فن الشعر وفنون أخرى تقوم على المحاكاة كالتمثيل والنحت، والذي يميز الشعر عن هذين الفنين أنه يتوسل بالقول ــ أو اللغة ــ واللغة هنا لغة خاصة تتسم بالمحاكاة.

ويحدد الفارابي هذا الفرق بشكل أوضح ــ في موضع آخر ــ عندما يشير إلى اتفاق كل من الشعر والرسم، أو ما يسميه «بصناعة التزويق» في أن كليهما يقوم على «المحاكاة» أو «التشبيه». غير أن كُلاّ منهما ــ في الوقت نفسه ــ له وسيلته الخاصة في التعبير عن تلك المحاكاة؛ فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم الأقاويل. يقول الفارابي: «إنّ بين أهل هذه الصناعة (يقصد الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها في أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلاّ أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[٤].

ويدرك ابن سينا ــ مثل الفارابي ــ تلك العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، عندما يشير إلى أن كُلاّ من الشاعر والمصور محاكٍ، غير أن ما يختلف فيه عن الفارابي أنه كان مدركاً للنظرية الأرسطية التي ترى أن الفنون كلها بما فيها الأدب والموسيقى والرسم والرقص تقوم على المحاكاة، وأن أحد الأشياء التي تميز فنا عن آخر هو «وسيلة المحاكاة» أو الأداة التي تتوسل بها المحاكاة في كل منها[٥]. فيرى ابن سينا أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ أو في اللغة فقط كما رأى الفارابي، وانما تكون من قبل ثلاثة أشياء هي الكلام، واللحن، والوزن، وربما تكون من قبل شيئين فقط هما الكلام والوزن، وربما تقتصر المحاكاة على اللحن مقروناً بإيقاع أو غير مقرون به كما هو في الموسيقى ــ حسب الأدوات المستخدمة ــ أو قد تقتصر على الايقاع فقط كما هو في فن الرقص. وبهذا يدرك ابن سينا أن الفنون تتباين على الرغم من اتفاقها في الجوهر ــ وهو المحاكاة ــ باختلاف وسائل المحاكاة. يقول ابن سينا:

«والشعر من جملة ما يُخَيِّل ويحاكي بأشياء ثلاثة: **باللحن الذي يتنغم به** ، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يُرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب

جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا. وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر. وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المُخيِّل: فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر. واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سُوِّيَت مناسبة. والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيّداً بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس»[٦].

ولعلّ ابن سينا حين يرى أن المحاكاة تكون في الشعر من قبل الوزن والكلام واللحن ويدرك أن هذا يتعلق بالشعر المُغَنَّى، ومن ثم فهو يرى أن الكلام المخيل والوزن قد ينفردان في الشعر دون اللحن. ولعله يشير بذلك إلى ما هو متحقق بالفعل في الشعر العربي أو في الشعر غير المُغَنَّى عموماً. وإذا كان ابن سينا لم يشر إلى ذلك على نحو محدد وواضح، فإن ابن رشد يحدد ذلك بشكل واضح؛ فهو يدرك ــ بداية ــ ذلك الأساس الذي ينبني عليه اختلاف الفنون القائمة على المحاكاة فيلمح إلى أن المحاكاة تختلف فيما بين الفنون، فهناك المحاكاة التي تتوسل بالألوان، والأشكال مثل الرسم، وهناك المحاكاة التي تتوسل بالأصوات كما هو في الموسيقى، ومنها أيضاً ما يتوسل بالأقاويل كما هو متحقق في الشعر[٧].

ويرى ابن رشد ــ مثل ابن سينا ــ أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام: «والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة (اللحن عند ابن سينا)، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه (الكلام عند ابن سينا). وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل الغير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يُسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة. إذْ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعاً. والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين. فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما فيها: إمّا الوزن فقط، وإمّا الوزن والمحاكاة معاً»[٨].

إن ما يتميز به ابن رشد عن ابن سينا ــ هنا ــ أنه حاول تطبيق ما أدركه ووعاه نظرياً من أن المحاكاة في الشعر تكون في اللحن والوزن واللفظ ــ وهو أمر يتعلق بالمأساة اليونانية، وهذا ما يفهمه ابن رشد تماماً ــ على الشعر الأندلسي أو ما يُسمى الموشحات والأزجال، ثم على الشعر العربي. فوجد أن هذه القاعدة تنطبق على الموشحات والأزجال الأندلسية، في حين أن الشعر العربي ــ مثله مثل الأشعار التقليدية أو التي تسير على المجرى الطبيعي المعتاد ــ تقوم المحاكاة فيه في الوزن دون اللحن، واللغة فقط. وقد يُلاحَظ من عبارة ابن رشد التي يقول فيها: «إذْ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعاً. والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعية» إنه يحاول أن يضع قاعدة ضرورة اجتماع الوزن والمحاكاة في الشعر. وعلى أية حال فإن إشارة ابن رشد إلى الشعر العربي في نصه السابق تذكرنا بما سبق أن قرره الفارابي من أن الشعر العربي لا يعد اللحن جزءاً منه ــ كما يحدث في أشعار بعض الأمم! إذْ هو يقوم فقط على المحاكاة (أو التخييل)، والوزن[٩].

من هنا يُقرّ كل من ابن سينا وابن رشد أن المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قِبل اللفظ والوزن فقط، ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابي، أن الأخير يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن.

ولقد تحدد مفهوم المحاكاة ــ ذاتها ــ عند الفلاسفة المسلمين من خلال تضمين الشعر في سياق المنطق، فإذا كان تعريف الشعر، بأنه محاكاة قد ميز الشعر ــ بوصفه قولا منطقياً أو قياساً ــ عن سائر الأقاويل المنطقية الأخرى، فإن أول ما يحرص عليه الفارابي عندما يعرِّف المحاكاة هو أنها تختلف عن المغالطة السوفسطائية. فالمحاكاة عند الفارابي نوع من الايهام بشبيه الشيء، في حين أن المغالطة توهم نقيض الشيء على أنه حقيقة، وليس الأمر كذلك. يقول الفارابي، وقد حاول أو يوضح الفرق بين كل من المحاكاة والمغالطة بصورتين تمثيليتين تضفيان أبعادا عميقة الأثر في تحديد فهمه للمحاكاة:

«ولا يظنَّنَّ ظان أن المُغلِّط والمحاكِي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكي، إذْ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود. فأمّا

المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه. ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب ايهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الاشخاص التي هي على الشطوط، أو لمَنْ على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هي الحال المغلطة للحس؛ فأمّا الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء»[١٠].

يفرِّق الفارابي بين الايهام الذي تعتمد عليه المغالطة السوفسطائية والايهام بشبيه الشيء الذي تقوم عليه المحاكاة الشعرية. فالايهام الذي تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يخرج عن دائرة الايهام في الفن عموماً وفي فن الشعر بصفة خاصة، ذلك أن الخيال الشعري الذي يتجسّد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وإنما يعنيه أن يحقق تأثيراً ما (التخييل) عن طريق تقديم الشبيه أو المثيل. في حين تُعنى المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئاً ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضاً للحقيقة.

ويمثل الفارابي للمحاكاة في الفن الشعري بالصورة التي تُرى في المرآة أو ما يشبه المرآة من الأجسام المصقولة[١١]. وتمثيله للمحاكاة على هذا النحو يشير إلى مفهومه للمحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل الأدبي بالواقع، هذا من ناحية.كما يشير ــ من ناحية أخرى ــ إلى أن المحاكاة عنده ــ ومن هذه الزاوية ــ تعني المشابهة أو المماثلة ولا تعني المطابقة. وبعبارة أخرى يمكن القول، إن المحاكاة عند الفارابي ليس المقصود بها مطابقة الواقع أو تقليده. يؤكد هذا أننا إذا تأملنا تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها هي «التي تركب من أشياء شأنها أن تخيِّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئاً أفضل أو أخسّ، وذلك إمّا جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه»[١٢]، لأدركنا أنه كان معنياً بفكرة أن الشعر ليس مطابقاً للواقع، وأنه ليس نقلاً حرفياً له. إنه إعادة لصياغة معطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف إليه حسناً أو قبحاً أو قيمة ما منْ شأنها أن تجعله متجاوزاً لهذا الواقع.

ومما يدعم ذلك التصور للفارابي عن المحاكاة أن العمل الشعري «فعل تخيلي» يصدر عن المتخيلة الانسانية التي تُعَدّ المحاكاة قوام عملها؛ بمعنى أنها تتصرف في

الصور والمعاني المختزنة في المصوِّرة والحافظة ، وتعيد تركيب هذه الصور وتلك المعاني ، فلا تركبها على النحو الذي كانت عليه في الواقع ، ذلك لأنه من صميم عملها أن تعيد تركيب هذه الصور على نحو قد يشابه ما كانت عليه في الواقع أو يخالفه ، فتصبح الأقاويل الشعرية تبعاً لذلك ، إما مخالفة للواقع وإما مشابهة له (والمشابهة تختلف عن المطابقة) ، وعلى هذا توضع الأقاويل الشعرية في مقابل الأقاويل البرهانية ـ وإن كان يجمعها سياق واحد ـ ذلك أن الأقاويل البرهانية على عكس الأقاويل الشعرية يُشترط فيها تطابقها والواقع .

وبناء على هذا تتسم الأقاويل الشعرية بالكذب (أي عدم مطابقة الواقع) في حين تتسم الأقاويل البرهانية بالصدق (مطابقة الواقع)، ولهذا يصف الفارابي الأقاويل الشعرية بأنها (كاذبة لا محالة بالكل) لأنها توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء بدلاً من الشيء نفسه[١٣]، في حين يصف الأقاويل البرهانية بأنها (صادقة لا محالة بالكل)[١٤].

من هنا يمكن أن نفسِّر ــ ونفهم أيضاً ــ تعريف ابن سينا للمحاكاة، الذي يقترب إلى حد كبير من تعريف الفارابي لها. يقول ابن سينا:

«والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يُحاكَى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم»[١٥].

فابن سينا يؤكد ــ هنا ــ فكرة أن المحاكاة تعطي شبيه الشيء، ولا تنقله كما هو. وهو حين يضرب أمثلة للمحاكاة في الرسم والتمثيل يريد أن يشير إلى أن هناك فرقاً بين ما هو حقيقي وما هو محُاكَى ، وأن هذا الفرق يسمح بأن نقول إن المحاكاة لا تطابق الواقع، وإنها ليست تقليداً حرفياً له، حتى وإن اقتصرت على تصوير ظاهر الشيء. ولعلّ قوله (كالطبيعي) وحرصه على إتيانه بـ«الكاف» يؤكد وجود الفارق بين الأصل المحاكَى والصورة التي تحاكيه، ذلك لأن فهم ابن سينا للمحاكاة ــ وكما سيتضح فيما بعد ــ يتجاوز المحاكاة بمعنى التقليد.

ومما يستوقف الباحث أن كلاً من الفارابي وابن سينا حرص على أن يقدم تعريفاً يحدد فيه فهمه للمحاكاة في الوقت الذي لا يقدم فيه أرسطو في أي موضع

من كتابه «في الشعر» تعريفاً ما للمحاكاة، ولا يزال مفهوم المحاكاة الأرسطية مطروحاً للنقاش وموضعاً لاجتهادات النقاد الأوروبيين المعاصرين. حيث يحاول بعض هؤلاء أن يحدد مفهوم المحاكاة عند أرسطو من خلال الاستعمالات المختلفة للكلمة عنده. ويقترح هؤلاء الدارسون، استناداً إلى ذلك، استبعاد «المحاكاة» بمعنى التقليد والتركيز عليها بمعنى التصوير أو التمثيل(١٦).

ومما هو جدير بالاهتمام أن فلاسفتنا قد حوّلوا مدار المحاكاة من حيث إنها تدل على **علاقة العمل الشعري بالواقع إلى أن تكون هي «وسائل المحاكاة»** وجعلوا محور هذه الوسائل « التصوير » . ومن هنا اكتسبت المحاكاة عندهم بعداً دلالياً جديداً ينأى بها عن معنى التقليد ، ذلك أن المحاكاة ـ عندهم ـ اقترنت بالتشبيه من ناحية وبالتخييل من ناحية أخرى . أمّا عن استخدامهم « المحاكاة » مرادفة للتشبيه ، فإنّا نجد الفارابي يستخدم « المحاكاة » بمعنى التشبيه عندما يرى أن « التشبيه » هو فعل كل من الرسم والشعر(١٧) ، كما يستخدم ابن سينا مصطلح « المحاكاة » بمعنى التشبيه أيضاً ، فعندما يأتي بأمثلة للمحاكيات لا يأتي إلاّ بتشبيهات (كتشبيه العسل بالـمُرّة ، والتهور بالشجاعة . . . والشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر)(١٨) . كما تأتي المحاكاة ـ عنده ـ بمعنى التشبيه ـ أيضاً ـ عندما يشير إلى أن القسم الثالث من المحاكاة « تشبيه صرف »(١٩) ، كما أنه يقرن المحاكاة بالتشبيه في حديثه عن أغراض المحاكاة(٢٠) . ويستخدم ابن رشد ـ كذلك ـ مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه . فيجعل المحاكاة مرادفة للتشبيه ـ في معظم الأحيان ـ فضلاً عن أنه لا يكاد يذكر « المحاكاة » دون أن يقترن بالتشبيه . ففي حديثه عن العلل المولدة للشعر ـ على سبيل المثال ـ يقول : « أمّا العلة الأولى فوجود **التشبيه والمحاكاة** للانسان بالطبع . . . »(٢١) . وفي تعريفه للمديح يقول : « والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها **تشبيه ومحاكاة** للعمل الارادي الفاضل »(٢٢) .

غير أن مفهوم المحاكاة ـ عند الفارابي ـ بمعنى التشبيه يتسع بحيث يشمل عملية التأليف الشعري كلها ، وهذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة ، وهذا الاستخدام الخاص للغة يعتمد ـ بدوره ـ على التصوير والتمثيل ، بالاضافة إلى ان مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه عند فيلسوفنا يشير الى

علاقة الفن بالواقع ، فالمحاكاة او التشبيه ليست الا تجسيداً او تمثيلاً لصورة العالم في مخيلة الشاعر ، وهي صورة وإن اعتمد في تشكيلها على الواقع فهي تظل متميزة عنه .

وعندما يرى الفارابي أن «التشبيه» هو فعل كل من الرسم والشعر (القائمين على المحاكاة) فهو يقصد أن يركز على علاقة الفن ــ عموماً ــ بالواقع ، ويؤكد أنه إذا كان الفن محاكاة للواقع أو للطبيعة ، فإن هذا لا يعني أن تلك العلاقة قائمة على التقليد أو المطابقة الحرفية ، إنما هي علاقة مشابهة ومماثلة . وبعبارة أخرى ، يمكن القول إن الفن في تصور الفارابي يرتبط بالواقع بشكل يوازيه ولا يطابقه . ومن هنا جاء تركيزه على «التشبيه» بوصفه فعلا للمحاكاة في الشعر والرسم معاً .

أمّا عن ترادف المحاكاة والتخييل أو المخيلات ، فذلك ما نجده عند ابن سينا الذي تبدو عنده المحاكاة ــ بالإضافة إلى أنها مرادفة للتشبيه ــ مرادفة لما يُخَيِّل أو للتخييل أو المخيّلات . فقد يقرن فعل (يُخَيِّل) بفعل (يحاكي) في قوله : «والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى»[٢٣] وقد تأتي «المحاكيات» مقترنة بـ«التخييلات» في قوله : «أمّا التخييلات والمحاكيات»[٢٤]، أو يقترن مصطلح المحاكاة بالتخييل[٢٥] .

وعندما يعرِّف ابن سينا ــ أيضاً ــ المخيِّلات بأنها «مقدمات ليست تُقال ليصدق بها ، بل لتخيِّل شيئاً على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة»[٢٦]، فإن هذا التعريف يشي من بعض الوجوه بأن المحاكاة تبدو مرادفة للمخيِّلات . وتوضح عبارته «لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر» هذا الترادف .

وقد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة (أو المجاز عموماً) ، حيث يشير ابن سينا إلى أن المحاكيات ثلاثة أقسام تشبيه واستعارة وما يتركب منهما[٢٧] . كما يقول أيضاً : «والمحاكاة على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة»[٢٨] . وهذا يعني أن المحاكاة عند ابن سينا تدل على جا‍ . ب من جوانب التشكيل في العمل الشعري ، وهو التصوير ، أو الصور البلاغية التي تقوم على علاقة المقارنة أو الإبدال ، وفي هذه الحال تصبح المحاكاة مرادفة «للتخييل» بمعنى التصوير[٢٩] .

ومفهوم المحاكاة ــ عند ابن سينا ــ لا يتسع ليشمل عملية التأليف

الشعري، وإنما كثيراً ما تبدو المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل، أو وسيلة من الوسائل التي تجعل القول مخيّلا، فيصبح مصطلح (تخييل) أعم من (المحاكاة) ذلك لأنه لا يشترط ـ عند ابن سينا ـ أن تكون الأقاويل الشعرية أو الأقاويل المخيلة كلها من المحاكيات، فعلى الرغم من أن أكثرها من المحاكيات، فإن منها ما لا يعتمد على المحاكاة. ومن هنا يفتقد مصطلح المحاكاة ـ عنده ـ معنى التأليف الشعري (أي الاستخدام الخاص والمؤثر للغة في الشعر) الذي نجده عند الفارابي. يقول ابن سينا في تعريف المقدمات الشعرية:

«هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة بل أن تكون مُخيِّلة، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكي الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر، وليس كلها بمحاكيات. بل كثير منها خالية عن الحكاية أصلاً»(٣٠).

وبناء على هذا يمكن القول بأن المحاكاة بمعنى التشبيه والاستعارة أو التصوير ـ عموماً ـ عند ابن سينا يبدو متسقاً مع كون هذه المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل. لكن هذا لا ينفي أن المحاكاة وسيلة فعالة في إحداث الأثر الذي يخلفه الشعر في نفس المتلقي، فعلى الرغم من أن ابن سينا ـ يرى أن التخييل الذي يحدثه الشعر يأتي من عدة أشياء، منها المحاكاة، فإن المحاكاة تظل عنده هي السمة الخاصة للمخيلات، ومن هنا يقول ابن سينا:

«... وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه، إمّا بجودة هيئته، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو حسن محاكاته (...) لكنّا نخص باسم المخيلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة، وما يحرك النفس من الهيئات الخارجة عن التصديق»(٣١).

فالتخييل ـ إذنْ ـ أو الأقاويل المخيلة أو المخيلات ـ عند ابن سينا ـ أعم من المحاكاة، لأن كلا من التخييل أو القول المخيِّل أو المخيلات يعتمد على المحاكاة وغيرها من الوسائل التي تحقق التأثير النفسي لدى المتلقي. ومن ثم يصبح مفهوم التخييل شاملاً لعملية التأليف الشعري كلها، والمحاكاة جزء من هذه العملية، في حين أن المحاكاة عند الفارابي هي التي تتضمن هذا المعنى، ومن ثم تصبح المحاكاة عند الفارابي مرادفة للتخييل عند ابن سينا.

أمّا بالنسبة لابن رشد، وقد سبق القول بأن المحاكاة عنده تدل على التشبيه في

كثير من الأحيان، فإن التشبيه يرادف ـ عنده ـ التخييل بحيث يشمل الصور البلاغية من تشبيه (بأقسامه المختلفة) واستعارة وكناية. ومن هنا يمكن القول إن المحاكاة عنده ترادف التخييل في ذات الوقت الذي ترادف فيه التشبيه. إلاّ أن التخييل هنا يقتصر على استخدام الصور، ومن ثم يصبح كل من المحاكاة أو التخييل أو التشبيه دالاً على استخدام الصور البلاغية. يقول ابن رشد:

«وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما. أمّا الاثنان البسيطان، فأحدهما: تشبيه شيء بشيء وتمثيله به؛ وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأنّ وإخال (. . .) وأمّا النوع الثاني: فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يُسمى الإبدال في هذه الصناعة (. . .) وينبغي ان تعلم ان في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية (. . .) وأمّا القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة (. . .) والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين»[٣٢].

وبناء على هذا، فالقول بأن المحاكاة عند ابن رشد ترادف التخييل يعني أنها ستظل محصورة في نطاق الصور الحسية التي يغلب عليها التشبيه، تليه الاستعارة، فالاستعارة القائمة على التشخيص التي بعدها أيضاً من أنواع المحاكاة[٣٣].

وقد تأتي المحاكاة مقترنة بالتخييل، فيصبح كل منهما متمماً للآخر، فيشملان معا معنى التصوير أو ما قد يتضمن معنى التأليف الشعري عامة. يوحي بذلك قوله: «ويجب على الشاعر أن يلزم في تخييلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه، وألاّ يتعدى في ذلك طريقة الشعر»[٣٤]. كما يفيدان معا هذين المعنيين ذاتيهما وقد يتجاوزانه إلى التأثير في عبارته: «والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء، من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه»[٣٥]. ومن الملاحظ أن ابن رشد يطلق لفظ التشبيه هنا على اللغة المستخدمة في الشعر بصفة عامة.

وقد يعني مصطلح المحاكاة (أو التخييل) عند ابن رشد ـ في أحيان أخرى ـ الاستخدام الحسي المؤثر للغة الشعرية في مقابل الاستخدام العلمي التجريدي المباشر للغة في البرهان، ذلك ما يتضح للباحث عندما يتخذ ابن رشد موقفا متشدداً من ذلك النوع من الشعر الذي يعتمد على التصديق والإقناع، فيخرجه

من دائرة الشعر ــ والمحاكاة كُلِّيَّة: «وها هنا نوع آخر من الشعر، وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أدخل منها في باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية (. . .) وهو كثير في شعر أبي الطيب، مثل قوله:

ليس التكحل في العينين كالكحل   في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل»[٣٦]

فبيت المتنبي الذي يستشهد به ابن رشد لا يُعَدُّ ــ في تصوره ــ محاكاة أو شعراً لأنه يعتمد على المحاجّة المنطقية التي تهدف إلى الإقناع بقصد التصديق. وهذا يعني أن المحاكاة والتخييل عند ابن رشد استخدام خاص للغة يعتمد على التصوير (التشبيه والاستعارة والكناية بصفة خاصة) ويبعد عن المحاجّة العقلية المنطقية، إذْ أن المحاكاة لا يُراد منها تصديق ما.

وقد يتسع مفهوم المحاكاة عنده بحيث يشمل الصياغة الشعرية كلها سواء كانت صورا مثل التشبيه والاستعارة أو غيرهما من الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير، من ذلك نوع من المحاكاة يقع بالتذكر، «وذلك أن يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شيئاً آخر، مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره، فيحزن عليه إنْ كان ميتا، أو يتشوق إليه إنْ كان حياً»[٣٧]. ويستشهد ابن رشد على هذا النوع بعدة أبيات لبعض الشعراء العرب فيقول:

«وهذا موجود في أشعار العرب كثيراً مثل قول متمم بن نويرة:

وقالوا: أتبكي كلَّ قبر رأيتَه   لقبرٍ ثوى بين اللوى والدكادكِ؟
فقلت لهم: إن الأسى يَبْعَثُ الأسى   دعوني! فهذا كله قبرُ مالك

ومنه قول قيس المجنون:

وداع دعا، إذْ نحن بالخيف منْ منىً   فهيَّج أحزانَ الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليلى غيرُها فكأنما   أثار بليلى طائراً كان في صدري

ومن هذا النوع قول الخنساء:

يذكرني طلوع الشمس صخرا   وأذكره لكل غروب شمس»[٣٨]

مثل هذا الفهم يعني أن المحاكاة عند ابن رشد تقوم على نوع من التداعي،

فتنطبق على أي قول يفجّره مشهد ما، أو ذكر اسم عزيز، أو مكان يكون لكل منها ذكرياته العزيزة لدى الشاعر، الأمر الذي يدفعه إلى أن يصور انفعاله بأي من هذه الأشياء، أو يصف استثارته العاطفية التي سببتها له رؤيته لمكان يثوي فيه عزيز أو سماعه لاسم الحبيبة التي نأت، فهي مشاعر ترتبط دائماً بالحزن والأسى والفجيعة إمّا لفقد عزيز أو لبعد حبيب.

ويُفتَرض أن ابن رشد، وهو يعرض لهذا القسم من المحاكاة التي تقع بالتذكر، يشرح قولاً لأرسطو عن أحد أنواع «التعرّف» في المأساة اليونانية، (والتعرّف ـ كما هو عند أرسطو ـ يعني «التغير من جهل إلى معرفة تغيرا يفضي إلى حب أو كره من الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو للشقاء»[٣٩]) يقول أرسطو: «والنوع الثالث ما يكون بالتذكر، كأن يرى الانسان شيئاً فيحصل له إحساس كما في «القبرصيون» لديكايوجينوس، فإن شخصاً يدمع لرؤية صورة، وكذلك في حكاية ألكينوس، فإن أديسيوس «يتذكر ويدمع» حين يسمع الضارب على القيثار»[٤٠].

فالتعرّف عند أرسطو مرتبط بتقنية المأساة نفسها أو بأحد أجزائها وهو الخرافة أو القصة التي تقوم على التحول والتعرّف، وهو ما لا علاقة له بأنواع المحاكاة التي يذكرها ابن رشد. لكن ابن رشد جعله ـ أي التعرّف ـ نوعاً من أنواع المحاكاة، وحاول أن يثبته بتلك الشواهد الشعرية، ثم استنبط منها قانوناً من قوانين الصناعة الشعرية، بحيث اتسع ـ عنده ـ مفهوم المحاكاة. وقد سبق لابن سينا أن عرض لهذه الفكرة قبله في قوله: «والثالث التذكير، وهو أن يورد شيئاً يُتخيَّل معه شيء آخر، كمَنْ يرى خط صديق له مات، فيتذكره فيأسف»[٤١]. لكن ابن سينا لم يعدّها قسماً من أقسام المحاكاة، وإنما عدّها نوعاً من أنواع الاستدلال (أي التعرّف)، وهذا ربطه أكثر بفكرة التعرّف الأرسطية، التي كان يعرض هو الآخر لتفسيرها. وقد كانت الأمثلة الشعرية التي جاء بها ابن رشد سبباً في إبعاد تصوره إلى حد كبير عن الفكرة الأرسطية والهدف منها.

وبالاضافة إلى كل ما سبق، فإن المحاكاة ـ عند ابن رشد ـ تكتسب ـ أخيراً ـ مفهوماً أوسع عندما يعدها عنصراً من أهم عنصرين يقوم على أساسهما الشعر (هما المحاكاة والوزن)، ليتميز بهما عن الأقاويل المنثورة الأخرى، وبهذا

تدل المحاكاة على الصياغة الجمالية المؤثرة للغة في الشعر التي يتميز بها عن سائر الأقاويل[٤٢].

يمكن القول ــ إذنْ ــ إن مفهوم المحاكاة عند ابن رشد يكاد يقترب من مفهوم المحاكاة عند الفارابي، ومفهوم التخييل عند ابن سينا، وأن ابن رشد يلتقي مع الفيلسوفين في أن المحاكاة (أو التخييل) هي العنصر الذي يميز الشعر عن النثر باجتماعه مع الوزن.

لقد جعل الفارابي «المحاكاة»، بوصفها الهيئة الخاصة التي يكون عليها القول في الشعر، أو الاستخدام الخاص للغة في الشعر، الذي يميزه عن النثر، جعلها أحد عنصرين أساسيين يتقوم بهما الشعر. يقول الفارابي:

«فقُوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن»[٤٣].

هكذا يشدد الفارابي على أولية المحاكاة على الوزن في الشعر، بوصفها السمة الخاصة التى تميز الشعر عن النثر. ومن ثم ركز في تعريفه السابق للشعر في بداية هذا الفصل على أنه محاكاة دون ان يشير الى الوزن.

وقد جعل ابن سينا ــ مثل الفارابي ــ التخييل (المحاكاة عند الفارابي) والوزن هما قوام الشعر. كما حرص على الإشارة إلى أن الشعر «كلام مخيل» أو مؤلف من «ألفاظ مخيلة» باعتبار التخييل هو السمة الخاصة للشعر التي تفصل بينه والأقاويل البرهانية التصديقية. يقول ابن سينا:

«الشعر كلام مُخيِّل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم، فـ«الكلام» جنس أول للشعر، يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها؛ وقولنا من« ألفاظ مخيلة» فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية»[٤٤].

ولابن سينا تعريفات أخرى للشعر يحرص فيها على أن يجمع بين التخييل

والوزن مثل قوله: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة»[٤٥].

وبالمثل ابن رشد الذي رأى ــ كما سبق أن أشرنا ــ أن الأشعار الطبيعية هي التي تجمع بين المحاكاة والوزن[٤٦].

تصبح المحاكاة ــ إذنْ ــ أو التخييل عند هؤلاء الفلاسفة هي السمة الخاصة التي تكسب القول صفة الشاعرية، فتضع الحد الفاصل بين الشعر والنثر بصفة عامة، وبينه والخطابة بصفة خاصة. حتى إن الفارابي لا يعد القول شعراً متى كان موزوناً فقط دون المحاكاة أو التخييل، فالشاعرية سمة لا تتوفر إلّا بوجود المحاكاة، ولهذا فإن القول إذا توفّر له عنصر المحاكاة (التخييل) وافتقد الوزن سُمي «قولاً شعرياً»، ومن هنا يعيب ــ الفارابي ــ على الجمهور والشعراء ــ وقد يقصد شعراء عصره ــ الذين يعنون أول ما يعنون في الشعر بالوزن، وينظرون إليه على أنه هو الخاصة النوعية التي تميز الشعر عن النثر. وذلك هو نص الفارابي:

«والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يُقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم اجزاء صار شعراً»[٤٧].

ولا يفترق ابن سينا عن الفارابي، فيرى ان التخييل (أو المحاكاة) هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر، ولا يكفي القول ان يكون موزونا حتى يصبح شعراً، فذلك ما لا يقرّه أهل العلم بالشعر، ذلك ما يثيره ابن سينا في قوله:

«وقد تكون أقاويل منثورة مخيِّلة، وقد تكون أوزان غير مخيِّلة لأنها ساذجة، بلا قول. وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيِّل والوزن»[٤٨].

كما يرى ابن رشد - ايضاً - ان كثيراً من الاقاويل الشعرية التي تسمى اشعاراً ليس فيها من معنى الشعرية الا الوزن فقط، إذ ليس ينبغي أن يسمى شعراً بالحقيقة - على حد قوله - إلا ما جمع المحاكاة والوزن[٤٩].

هكذا أثار الفلاسفة قضية المحاكاة الشعرية التي تعددت دلالاتها عندهم

فأرادوا من خلال تناولهم لها أولاً معالجة علاقة العمل الأدبي بالواقع، وحاولوا أن يحددوا شكل هذه العلاقة بتحديدهم معنى المحاكاة أولاً، فكشفوا عن أنها رؤية خاصة للواقع وليست نقلاً حرفياً أو تقليداً له.

لكنهم ركزوا على المحاكاة بوصفها تصويراً، فهي إمّا تعني التشبيه وحده، أو تشمل أشكال التصوير البلاغي الحسي كافة من تشبيه واستعارة وكناية، وربما غيرها من استخدامات لغوية موحية مؤثرة. ولم يقصدوا بالمحاكاة بمعنى «التشبيه» المعنى البلاغي الجزئي للصورة التشبيهية، وإنما أرادوا من خلال اقتران المحاكاة بالتشبيه أن يعالجوا علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة، وأن يدلوا على عملية الصياغة الشعرية كلها، التي تتركز في الاستخدام الخاص والمؤثر للغة الشعرية من جهة أخرى. وقد تبين هذا بوضوح عند الفارابي.

وقد تداخلت المحاكاة مع التخييل بمعنى التشكيل الجمالي في العمل الأدبي من جهة، وبمعنى التأثير من جهة أخرى، فقد غلب استخدام ابن سينا (للمحاكاة) بوصفها تشكيلاً أو وسيلة من وسائل التخييل على كونها تعالج علاقة العمل الأدبي بالواقع، فأصبحت المحاكاة جزءاً من التخييل الذي حلّ بدوره عند ابن سينا مكان المحاكاة عند الفارابي. وأصبح المقصود به عملية التشكيل الجمالي للعمل الأدبي خاصة الاستخدام الحسي للغة الشعرية. وعلى الرغم من الاختلاف الذي بدا بين الفلاسفة في استخدامهم لمصطلح «المحاكاة» وتداخله مع «التخييل» و«التشبيه» أو «التصوير» عموماً فإن الأمر لم يتعد الاختلاف الشكلي الظاهري، ذلك أن تركيزهم جاء على «المحاكاة» سواء كانت بمعنى التشبيه أو التخييل سواء كان مقصوداً به التصوير أو التأثير ــ من حيث أنها تدل على الصياغة الجمالية الخاصة والمؤثرة للغة في الشعر. ومن ثم عدوها العنصر الأساسي الذي يصبح به القول شعرا.

٢ ـ موضوع المحاكاة

لقد أسهم تركيز الفلاسفة على المحاكاة بمعنى التصوير الحسي في تأكيد فكرة أن المحاكاة ـ عندهم ـ ليست تقليداً، وأنها تشكيل جمالي لهذا الواقع، يكشف عن رؤية خاصة ومتميزة له. وسوف يتأكد لنا هذا المعنى للمحاكاة من خلال معالجتهم لموضوعها، ذلك أنه سيضيف بعداً جديداً لمفهوم المحاكاة يجعلها تتجاوز معنى التقليد والنقل الحرفي للواقع.

ويتحدد موضوع المحاكاة الشعرية عند الفارابي في كل ما يتصل بالبشر من أحوال؛ أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكل ما يتصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس، وباختصار يحاكي الشعر كل ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر، ذلك ما يشير إليه نص الفارابي:

«إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم انسان. وهذه الموجودات، منها ما حالها أبدا حال واحدة. ومنها ما ليس أبدا حالها حال واحدة، ومن هذه خاصة، ما إلينا فِعلها، وهي التي تُسمى «الأشياء الارادية» ومنها ما ليس إلينا فعلها. وكثير مما ليس إلينا فعلها، لها معونة ما إلينا فعلها، فهذه منها ما هو تمهيد لها أو حافظ لها أو دلائل عليها، وهذه كلها تعد مع التي إلينا فعلها. والأشياء الارادية والتي تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات، ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية التي بها يكون التمييز، ومنها أحوال الابدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين، وبالجملة فإنها هي التي يُقال إنها خيرات أو شرور، في الإنسان أو له، فمنها ما يُنسَب إلى النفس ومنها ما

يُنسَب إلى البدن ومنها ما هي خارجة عن هذين. وأخص الموضوعات للأقاويل الشعرية هذه الأشياء دون تلك الأُخر»(٥٠).

ليست محاكاة الأشياء أو الذوات هي موضوع الشعر عند الفارابي، ذلك أنه يجعل الأفعال الارادية الممكنة الوقوع موضوعاً للشعر أو للمحاكاة، ومن هنا لا تكون المحاكاة عنده مجرد نقل فوتوغرافي للطبيعة أو الواقع، وإنما هي تصوير لما يمكن حدوثه، فهي وإن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه حرفياً. لكن الفارابي لم يحدد ما إذا كانت هذه الأفعال الانسانية الارادية الممكنة التي هي موضوع المحاكاة قد حدثت في الماضي أو تحدث الآن أو ستحدث في المستقبل. كما أنه لم يشر إلى أن الشعر يمكنه أن يتجاوز ما هو ممكن إلى ما ينبغي أن يكون.

ولا يقتصر موضوع المحاكاة في الشعر عند ابن سينا أيضاً ــ على الذوات الانسانية أو الذوات عموماً، ذلك أن المحاكاة الشعرية تتناول الأفعال الانسانية المنسوبة إمّا إلى الأفاضل والممدوحين وإمّا إلى مَنْ يقابلهم من الناس، فيصبح موضوع المحاكاة تبعاً لذلك إمّا مدحاً وإمّا ذماً. وربما تقتصر المحاكاة على وصف أحوال الناس وأفعالهم كما هي(٥١).

ولا يخرج المدح والذم عند ابن سينا عن دائرة الخيرات والشرور عند الفارابي، كذلك فالأمور الارادية الحسنة والقبيحة هي موضوع الشعر عند ابن رشد. ومن هنا يصبح الشعر إمّا مديحاً أو هجاء، أمّا المديح فيعتمد على محاكاة الأفعال الإرادية الفاضلة أو محاكاة ما هو خير، في حين أن الهجاء يقوم على محاكاة الأفعال القبيحة أو محاكاة كل ما هو شر(٥٢).

وهذا كله يعني أن الفلاسفة جعلوا الأفعال الانسانية الممكنة خيراً كانت أو شراً موضوعاً للمحاكاة الشعرية. وفي الوقت الذي لم يحدد فيه الفارابي «حدود الممكن» في الأفعال الانسانية سوى أنه «كل ما يمكن أن يقع به علم انسان»، نجد ابن سينا يرسم حدود هذا الممكن، فهو يرى أن كُلّاً من الشاعر والمصوّر «ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: «إمّا بأمور موجودة في الحقيقة، وإمّا بأمور يُقال إنها موجودة وكانت، وإمّا بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر»(٥٣).

على هذا النحو يضع ابن سينا حدود الممكن في الأمور الارادية أو الأفعال الانسانية الارادية، التي هي موضوع المحاكاة الشعرية، فإمّا أن يتناول الشاعر

أموراً كانت موجودة أو أموراً متحققة بالفعل أو أموراً يحتمل وجودها أو حدوثها .

ويمضي ابن سينا في تحديد موضوع الشعر على نحو أكثر تفصيلاً وتحديداً من خلال شرحه للفكرة الأرسطية حول الواقعي والمحتمل في الشعر، والعلاقة بين الشعر والتاريخ، لكنه في عرضه ذلك التصور ينقلنا إلى تصور آخر ليس له صلة بالفكرة الأرسطية، ذلك عندما يفهم التاريخ عند أرسطو على أنه «الأمثال والقصص»، وبالإضافة إلى هذا فإنه يضرب مثالاً «بكليلة ودمنة» التي يضعها في مقارنة مع الشعر. ويمكن أن نقف عند نصّ ابن سينا أولاً، ثم نقف عند نص أرسطو ثانياً — الذي يُفترض أن ابن سينا قد تناوله بالشرح ثم عرض نصوره من خلاله، إلاّ أننا نودّ — بادىء ذي بدء — أن ننبه إلى أننا لن ننساق في هذه المقارنة إلى ما قد ألحّ عليه الدارسون من فكرة تبعية الفلاسفة المسلمين المطلقة لأرسطو، أو القول دائماً بإساءة فهم هؤلاء لنص أرسطو دون الاشارة إلى أن هؤلاء الفلاسفة كانت لهم تصوراتهم الخاصة بهم حتى من خلال شروحهم لمتون أرسطو أو تلخيصها — وهذا لا ينفي أنهم في محاولاتهم لتكوين تلك التصورات قد أفادوا واستعانوا بأرسطو بوصفه مصدراً أساسياً من مصادر معرفتهم.

إن ما تهدف إليه هذه المقارنة هو تحديد فهم ابن سينا لنص أرسطو في هذه القضية الجزئية — ولنأخذ في اعتبارنا أن فيلسوفنا ليس مجرد مترجم مثل متّى — خاصة وأن فهم ابن سينا وعرضه لها يجيء متسقاً مع تصوره لفن الشعر بصفة عامة، كذلك فإنّا نودّ أن نقف على السبب الذي أدّى به إلى التمثيل «بكليلة ودمنة» للدلالة على فكرته. يقول ابن سينا:

« واعلم أن المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكناً في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة وإنما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط. وليس كذلك، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مسدداً نحو أمر وُجِد أو لم يوجد. وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل ما في «كليلة ودمنة» وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن يشاكل «كليلة ودمنة» وزن، صار ناقصاً لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإنْ لم يوزن. وذلك لأن الشعر إنما

المراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. وأمّا الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة، وذلك قليل الحاجة إلى الوزن. فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد، والآخر يتكلم فيما وجوده في القول فقط. ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر، لأنه أشدّ تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلي. وأمّا ذلك النوع من الكلام فإنما يقول في واحد على أنه عارض له وحده، ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فقط، ولا وجود له. ونوع منه يقول في اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت، لكنها غير مقولة على نحو التخييل»(٥٤).

أما قول ارسطو فهو:

«وظاهر مما قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الاحتمال أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تُصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أو لم توزن) بل هما يختلفان بأن احدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات. وأعني بالكلي ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله او يفعله على مقتضى الاحتمال أو الضرورة»(٥٥).

إن القضية الأساسية التي يثيرها نص أرسطو السابق أن موضوع الشعر لا ينحصر فيما حدث أو وقع بالفعل، بل يتعداه إلى ما يمكن أن يحدث وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة. وهذه القضية تجرُّ بدورها إلى قضية أخرى وهي العلاقة بين الشعر والتاريخ، ذلك، أن الشعر والتاريخ، وإنْ كانا يتفقان في أن الأحداث الانسانية موضوع كل منهما، فالشعر يختلف بل يتميز عن التاريخ لا بسبب الوزن، وإنما لأن التاريخ يقتصر على تسجيل ما وقع فقط من أحداث جزئية، وليس من طبيعته أن يسجل ما يمكن ما أن يقع او يحدث، ومن هنا يتسم بالجزئية، في حين أن الشعر يمكنه أن يتجاوز ما قد وقع بالفعل إلى ما يمكن أن يحدث وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة. ومن ثم يتسم الشعر بالكلية، لأنه تبيان وابراز لكل ما هو عام ودائم وجوهري في حياة البشر وأفكارهم، وبذلك يصبح أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وإذا ما قارنا بين نص أرسطو وابن سينا أدركنا أن الاخير قد فهم التاريخ على أنه الأمثال والقصص، وهنا يمكن أن نعزو هذا الفهم إلى اعتماد ابن سينا على ترجمة متّى لنص أرسطو في هذا الموضع بالذات، حيث يقول متّى:

« وظاهر مما قيل أن التي قد كانت مثلا ليست من فعل الشاعر، لكن ذلك إنما في مثل أي شيء يكون إما ما هو الممكن من ذلك على الحقيقة وإما التي تدعو الضرورة إليه. وذلك أن **الذي يُثبتُ الأحاديث والقصصَ** والشاعر أيضا وإن كانا يتكلمان هكذا بالوزن ومن غير وزن هما مختلفان »(٥٦).

فلا يخفى على مَنْ يقارن بين نص أرسطو وترجمة متّى لعبارة أرسطو الاضطراب الواضح في هذه الترجمة، فبدءاً من الجملة الأولى يتضح هذا الاضطراب، وما يعنينا هنا أن متّى يترجم (المؤرخ) بقوله (الذي يثبت الأحاديث والقصص)، ولعلّ هذا هو السبب في اضطراب فهم ابن سينا للتاريخ وتصوره له على أنه هو « الأمثال والقصص ».

أمّا عن تصور ابن سينا ــ بناء على فهمه للتاريخ أنه الأمثال والقصص ــ في النص السابق، فهو يرى أن المحاكاة في الشعر تتناول ما وجد من الأمور على وجه الضرورة، أو ما يمكن وجوده، وأن هذا التناول يجعل للشعر طبيعته الخاصة من حيث إنه يقف عند ما هو عام في أفعال الانسان وأحواله من هيئات وانفعالات، وهو يرى في الوقت نفسه أن الأمثال والقصص لا تمت للشعر بصلة، لا لأن الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر، وإنما لأن عملا مثل « كليلة ودمنة » حتى وإنْ صيغ موزونا فإنه سيظل نثرا، لأن الشعر ــ في تصور ابن سينا ــ يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود، في حين أن الأمثال والقصص تفتقد هذا النوع من التخييل لاستنادها إلى أمور ليس لها وجود إطلاقا، فضلاً عن أنها تتناول أحوالا عارضة خاصة بأفراد ومن ثم تتسم بالجزئية، وتفتقد الكلية التي يتميز بها الشعر، ومن هنا يصبح الشعر أقرب إلى الفلسفة من القصص، وفي الوقت نفسه تقتصر هذه الأمثال والقصص على إفادة الآراء أو نتائج التجارب وذلك ما يقلل حاجتها إلى الوزن.

ويفهم إذن ــ تبعاً لذلك ــ أن شرطا من شروط إفادة التخييل هو وقوع موضوع الشعر في دائرة الامكان. وفهم ابن سينا على هذا النحو يبعده إلى حد

كبير عن التصور الأرسطي السابق، فضلاً عن أنه يتسق وتصور ابن سينا نفسه للتخييل الشعري من حيث إنه مُوَجِّه للأفعال الانسانية، ومن ثم وجب أن تقع موضوعات الشعر (أو المحاكاة) في دائرة الممكن المحتمل، لأن رفض ابن سينا لأن تكون المحاكاة في الأمثال والقصص (مثل كليلة ودمنة) شعراً يتأتى من رفضه لفكرة الاختراع التي ليس لها سند من الواقع، وبالتالي فإنه ينظر إلى المواقف والأحداث في عمل مثل كليلة ودمنة بوصفها «أحوالا عارضة» ومن ثم فهي تتسم بالجزئية وتفتقد الكلية التي يتسم بها الشعر التي تجعله أكثر التصاقا بحياة البشر وأفعالهم، فضلا عن أن تركيز كليلة ودمنة على استخلاص الحكم والعظات — في تصور ابن سينا — يفقدها الطابع التخييلي الذي يتميز به الشعر، لأن وقوفها على الحكم والعظات يجعلها أقرب إلى المباشرة التي تكون غير مستحبة في الشعر وتقلل من قيمته التخييلية.

ويثير ابن رشد القضية ذاتها — قضية الممكن المحتمل في الشعر — معتمدا على ابن سينا في المقارنة بين الشعر والأمثال والقصص، مستشهدا — مثله — بكليلة ودمنة، محاولا عرض فكرة سالفه بشكل أوضح بحيث تضيع تماماً معالم التصور الأرسطي في معالجة العلاقة بين الشعر والتاريخ. ولنقفْ عند نص ابن رشد لنميز بين الامتداد السينوي فيه واضافة ابن رشد. يقول ابن رشد:

«وظاهر أيضاً مما قيل في مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تُسمى أمثالا وقصصا، مثل ما في كتاب «كليلة ودمنة». لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها، على ما قيل في فصول المحاكاة. وأمّا الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء وإنْ كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أن كليهما وإنْ كانا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخرافة وإنْ لم تكن موزونة. وهو التعقل الذي يُستفاد من الأحاديث المخترعة. والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلاّ بالوزن. فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يخترع أشخاصا ليس لها وجود أصلا، ويضع لها أسماء. وأمّا الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربما تكلموا في الكليات، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى

الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال »[٥٧] .

يؤكد ابن رشد في هذا النص أن المحاكاة في الشعر ينبغي أن تكون في الأمور الموجودة أو الممكنة، ومادامت الأفعال الانسانية هي محور موضوع المحاكاة فإن تقييدها بالموجود أو بما يمكن وجوده يخدم المهمة الاخلاقية للشعر التي تدفع بالمتلقي إلى الاقبال على الشيء أو النفور منه.

ومن هنا يرى أن المحاكاة التي يخرج موضوعها عن دائرة ما هو موجود أو ممكن الوجود إلى أشياء مخترعة مثل الأمثال والقصص لا تعد شعرا، حتى لو صيغت هذه القصص موزونة، ذلك لأن هذه الأمثال والقصص تهدف إلى التعقل ولا يُراد منها التخييل. ويبدو ان ابن رشد قد اطلع على محاولات بعض الشعراء الذين حاولوا صياغة كليلة ودمنة شعرا، حيث يذكر أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد صاغ كليلة ودمنة شعرا للبرامكة، ثم حاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود، وبشر بن المعتمر، وأبو المكارم أسعد بن خاطر، ولم يصلنا من هذه الآثار إلّا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد نقلها الصولي في كتاب الأوراق[٥٨].

تبع ابن رشد ــ إذنْ ــ ابن سينا في النظر إلى « كليلة ودمنة » على أنه عمل هادف إلى التعقل، يفيد الآراء، ولا يفيد التخييل، لكنه حوّل القضية كلها ــ بشكل مباشر ــ في اتجاه المهمة الاخلاقية للشعر والقائمة على التخييل، في الوقت الذي لم يصرِّح فيه ابن سينا بذلك في النص الذي أوردناه سابقا، وإنْ أوحت عباراته بذلك المعنى من بعيد.

غير أن ابن سيناكان قد أشار في موضع آخر إلى أن اختيار الموجود والممكن وجوده موضوعاً للشعر يرتبط بغاية من غايات الشعر، وهي توجيه الأفعال الانسانية ومن ثم وجب أن يتم اختيار موضوع المحاكاة في حدود ما هو موجود على وجه الحقيقة أو ما يقدر وجوده، ليكون بذلك أقرب إلى الاقناع الشعري[٥٩].

يقرُّ الفلاسفة إذنْ أن يكون موضوع الشعر ما هو موجود (أو حقيقي) أو ما يقدر وجوده، على أن يكون هذا الذي يقدر وجوده في حدود ما هو محتمل الحدوث، بحيث لا يصبح مستحيلا، أي أن يكون الممكن وجوده له سند من

الواقع أو الحقيقة. ومن هنا فهم يرفضون ما هو مخترع أو ماليس له وجود حقيقي موضوعاً للمحاكاة الشعرية، ويضع كل من ابن سينا وابن رشد قاعدة مفادها استبعاد «كل ما كان بعيدا عن الوجود أصلا» من المحاكاة، أو ضرورة إقصاء المحاكاة البعيدة(٦٠). ذلك لأن مهمة الخيال الشعري عند هؤلاء الفلاسفة ليست هي الإغراب، وإنما التوصيل بمعنى **الإفهام**، لأن هذا الافهام أمر تتطلبه مهمة الشعر المعرفية التي حددوها له، أي اعتباره وسيلة من وسائل تقديم المعرفة.

وعلى هذا الأساس حدد كل من الفيلسوفين عدة وجوه لغلط الشاعر في المحاكاة الشعرية، وهي في معظمها تخرج عن حدود ما هو ممكن، وإنْ تعددت أشكال هذه المحاكاة، فابن سينا يعد من غلط الشاعر أن يحاكي ماليس له وجود أصلا أو مالا يمكن وجوده، أو أن يلجأ الشاعر إلى تحريف ما هو ممكن وجوده عن هيئته. يقول ابن سينا:

«والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة إذا حاكى بما ليس له وجود ولا إمكان، وتارة بالعَرَض إذا كان الذي يحاكي به موجودا لكنه حُرِّف عن هيئة وجوده، كالمصوِّر إذا صور فرسا فجعل الرجلين ـ وحقّهما أن يكونا مؤخرين ـ إما يمينيين أو مقدمين»(٦١).

وإذا قيل إن ابن سينا هنا ليس إلاّ شارح للتصور الأرسطي عن الخطأ الشعري، فإنه يمكن القول إنه يتناول الفكرة الأرسطية، لكنه يعالجها من خلال مفهومه الخاص للمحاكاة، ذلك أن عرض ابن سينا لفكرة الخطأ الشعري تبتعد عن الفكرة الأرسطية، بل تختلف عنها، وليس في هذا الاختلاف تناقض ما مع تصور ابن سينا السابق عن (الممكن) أو (المحتمل) في الشعر. فأرسطو عندما يتحدث عن الخطأ الشعري يرى أن هذا الخطأ نوعان، خطأ جوهري يتصل بصناعة الشعر نفسه، وخطأ ثانوي يتبع أغراض الشعر، فعندما يصور الشاعر المستحيل لعجزه وضعف شاعريته، فإن ذلك يعد من قبيل الخطأ الشعري، أمّا إذا أخطأ الشاعر لسوء اختياره، فرسم جوادا يمد أماميّتيْه معاً، أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطب أو غيره، فليس هذا الخطأ راجعا إلى صناعة الشعر نفسها. وأرسطو وإنْ كان يرى أن تصوير المستحيل يجعل الشاعر مخطئا، فهو يعود

ليبيح للشاعر أن يصوِّر هذا المستحيل شريطة أن تكون المحاكاة على قدر من البراعة والاجادة بحيث يمكن التغاضي عن ذلك الخطأ، ومن ثم فلا يهم أن يصور الشاعر الظبية بلا قرون، فإن اعترض معترض على أن هذا لا يطابق الحقيقة، فإنه يمكن القول بأن الشاعر لا يصور مثل هذه الأشياء كما هي وإنما كما ينبغي أن تكون[٦٢].

أمّا ابن سينا فهو يعد كل ما يخرج عن دائرة الإمكان في محاكاة الشاعر خطأ وهو يعود مرة أخرى ليحصي وجوده ذلك الخطأ في قوله:

«فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس يمكن، ومحاكاته على التحريف، وكذبه في المحاكاة كمَنْ يحاكي أيلا أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً (. . .) ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها فيبكّت ذلك الشاعر بأن: فعلك ضد الواجب. وكذلك إذا حاكى بما ضده أحسن أن يحاكي به. وكذلك إذا ترك المحاكاة وحاول التصديق الصناعي على أن ذلك جائز إذا وقع موقعاً حسناً بلغت به الغاية»[٦٣].

ولعلّنا نتساءل إزاء عرض ابن سينا لأخطاء الشاعر على ذلك النحو السابق، ماذا يعني تصوره ذلك للأخطاء التي يقع فيها الشاعر؟ هل معنى هذا أنه يلزم الشاعر بأن يحاكي الطبيعة محاكاة حرفية بحيث لا يتجاوز ذلك الالتزام الحرفي؟ وهل يبدو هذا الالتزام الحرفي متسقاً مع مفهوم ابن سينا للمحاكاة الذي أشرنا إليه من قبل؟

الحق أن فهم ابن سينا للمحاكاة حتى في محاكاة الذوات لا يعني المطابقة الحرفية، وقد اتضح لنا كيف أن المحاكاة عنده تعني المشابهة لا المطابقة، وأن ثمة فرقاً بين المشابهة والمطابقة، فضلاً عن أن المحاكاة عند ابن سينا ترتبط بغاية أخلاقية نفعية، فهي إمّا لتحسين شيء، وإمّا لتقبيح آخر، وأنه عندما يجعل للمحاكاة غاية ثالثة هي المطابقة نجده يحولها ــ أيضاً ــ لصالح تلك الغاية الأخلاقية، فهي إمّا أن يُمال بها إلى تحسين، وإمّا أن يُمال بها إلى تقبيح[٦٤]. وهذا يعني أن المطابقة في المحاكاة لمجرد المطابقة لا تحظى بقيمة كبيرة، وهذا كله يؤكد أن الأخطاء التي يعدها ابن سينا من غلط الشاعر لا ترتدّ إلى فهمه للمحاكاة.

لكن السبب الذي يجعله يرى الشاعر مخطئاً ــ عندما يحاكي أنثى الأيّل بأن

يجعل لها قروناً، لأن ذلك لا ينطبق والصورة الحقيقية لها، أو أنه يخطىء حين يجعل رجلي الفرس مقدمين والمفروض أن يكونا مؤخرين ــ هو أنه يرى في ذلك خروجاً عن حدود ما هو ممكن أو ما يقدر وجوده وما هو مقنع في الوقت نفسه، فابن سينا كغيره من الفلاسفة ــ حين يرى أن للمخيلة قدرة فائقة على اختراع صور لا وجود لها في الواقع يرى في الوقت نفسه أن يكبح جماح هذه القوة بسيطرة العقل عليها حتى لا تلتبس الأشياء، ولأن الشعر بحكم دوره المعرفي ــ ينقل في هذه الحالة «معلومة» ينبغي أن تنقل صحيحة حتى تكون مفهومة. ومن ثم فإن (الممكن) في الشعر ينبغي أن يتم وفق منطق ما يرتضيه العقل، ويصبح ما يخرج عن هذا المنطق تحريفاً له، وإذا كان ابن سينا يلزم الشاعر بهذا القانون الذي يجعله يتحرك وفق ما هو ممكن ومقنع في الوقت نفسه، فهو يحرص على ألّا يتحول عمل الشاعر إلى نوع من التصديق، تأكيداً لأن الشعر في النهاية نشاط تخييلي لا عقلياً، ومن ثم فليس هنا ما يدعو إلى أن يطابق الواقع أو الحقيقة حرفياً.

ويقف ابن رشد عند هذه الأخطاء ــ التي حددها ابن سينا ــ التي ينبغي أن يتجنبها الشاعر في محاكاته، غير أنه يحاول أن يشرح كلا منها من خلال نماذج شعرية تكاد لا تخرج عن حدود التشبيهات والاستعارات. يقول ابن رشد:

«والغلط الذي يقع في الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف: أحدها أن يحاكي بغير ممكن، بل بممتنع، مثال ذلك عندي قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه:

انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

فإن هذا ممتنع، وإنما آنسه بذلك شدة الشبه، وأنه لم يقصد به حث ولا نهي. بل إنما يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر، لا في الأقل، أو على التساوي، فإن هذا النوع من الموجود أليق بالخطابة منه بالشعر. والموضع الثاني من غلط الشاعر: أن يحرف المحاكاة، وذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة عضواً ليس منها، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه، كَمَنْ يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذي الأربع، واليدين في مؤخره. وينبغي أن يتفقد مثال هذا في أشعار العرب. وقريب منه عندي قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس:

وعلى أذنيه أذن ثالثا من سنان السمهري الأزرق

والموضع الثالث أن يحاكي الناطقين بأشياء غير ناطقة. فإن هذا أيضاً من مواضع التوبيخ. وذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلاً، والكذب كثيراً، إلاّ أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق. وقد يؤنس بمثل هذه العادة، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء وببقر الوحش.

والموضع الرابع: أن يشبه الشيء بشبيه ضده، أو بضد نفسه، وذلك مثل قول العرب «سقيمة الجفون» في الفاترة النظر. وقريب منه قولهم:

راحوا تخالهم مرضى من الكرم

وقول الآخر:

ومخرّق عنه القميص تخاله وسط البيوت من الحياء سقيما

فإن هذه كلها أضداد الصفات الحسنة وإنما آنس بذلك العادة.

والموضع الخامس: أن يأتي بالأسماء التي تدل على المتضادين بالسواء: مثل «الصريم» في لسان العرب و«القرء» و«الجلل»، وغير ذلك مما قد ذكره أهل اللغة.

والموضع السادس: أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل إلى الإقناع والأقاويل التصديقية وبخاصة متى كان القول هجيناً، قليل الإقناع. وذلك مثل قول امرىء القيس يعتذر عن جبنه:

وما جبنت خيلي، ولكن تذكرت مرابطها من بَرْبعيص ومَيْسرا

وقد يحسن هذا الصنف إذا كان حسن الإقناع أو صادقاً، مثل قول الآخر يعتذر عن الفرار:

الله يعلم ما تركت قتالهم حتى علوا فرسي بأشقر مزبد
وعلمت أني إن أقاتل واحدا أقتل، ولا ينكي عدوي مشهدي
فصددت عنهم والأحبة فيهم طمعاً لهم بعقاب يوم مرصد

فإن هذا القول إنما حسن أكثر، ذلك لصدقه، لأن التغيير الذي فيه يسير، ولذلك قال القائل: «يا معشر العرب! لقد حسنتم كل شيء حتى الفرار!»(٦٥).

والمبدأ العام الذي يستند إليه ابن رشد في تحديد أخطاء الشاعر في محاكاته هو

ذاته عند ابن سينا، فالشاعر يخطىء عندما يخرج عن حدود ما هو موجود أو يظن أنه موجود إلى ما هو ممتنع أو مستحيل الوجود، وهذا المبدأ لا يتنافى مع ما سبق تقريره، من أن فهم الفلاسفة للمحاكاة لا يعني أن يطابق الشاعر حرفياً بين الشيء المحاكَى والشيء المحاكِي، كما إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتصوره لمهمة الشعر الأخلاقية، فمحاكاة الشاعر لما هو ممتنع الوجود يقلل من إمكانية الإقناع به وبالتالي فإنه لن يقوم بمهمته في التأثير وتوجيه الأفعال الانسانية الوجهة المطلوبة.

ولعلّ ذلك يتضح في المثال الشعري الذي طرحه ابن رشد نموذجاً لمحاكاة الشاعر بما هو ممتنع، فاعتراض ابن رشد على ابن المعتز في هذا البيت لا يقتصر على أنه قد أتى بما هو غير ممكن أو ممتنع، وإنما لأن هذا المستحيل غير قابل للإقناع ومن ثمّ فهو لا يفيد في حث المتلقي على شيء مرغوب أو تنفيره من آخر مكروه، بل إن ابن رشد يذهب إلى أبعد من هذا، حيث يفهم من قوله إن الشاعر مع اتيانه بهذا الممتنع قد تقبل محاكاته أنه يهدف بها إلى الحث على شيء أو النهي عن آخر، من هنا يتأتى اعتراض ابن رشد على قول ابن المعتز، وقد كان أحرى به أن يقبل مثل هذه العلاقة بين الهلال والزورق لو كانت المطابقة الشكلية الحرفية هي التي تعنيه مثلما كانت تعني الشاعر على حد قوله، لكن ابن رشد كان معنياً بالقيمة الأخلاقية للمحاكاة أكثر من أي شيء آخر. ومن هنا يبدو حرصه على أن يضرب مثالاً للمحاكاة بما يظن أنه موجود بمحاكاة الأشرار بالشياطين لا لشيء إلاّ لما تنطوي عليه هذه المحاكاة من قيمة أخلاقية لها تأثيرها في توجيه الفعل الانساني، وعندما يعرض ابن رشد لتحريف الشاعر للمحاكاة فهو لا يخرج عن حدود المبدأ العام الذي ارتضاه، إنه لا يُعنى بالمطابقة الحرفية في المحاكاة بقدر ما يُعنى بالالتزام بما هو مقنع عقلياً، لكن الصورة الثانية التي يستشهد بها على تحريف المحاكاة تنطوي على شيء من المغالطة، فالشاعر لا يريد أن يصور فرسه من حيث الشكل الخارجي له كفرس، وإنما يريد أن يصور وضع سنان رمح الفارس بالنسبة للفرس وهو يقوم بمهمته في ميدان القتال.

ويمكن القول ــ أخيراً ــ إن وجوه الغلط التي يحصيها ابن رشد، ويشرحها من خلال أمثلة شعرية من الشعر العربي والأندلسي ليست إلاّ احترازات عقلية يضعها الفيلسوف ليقيد بها أي إمكانية لانطلاق خيال الشاعر إلى آفاق رحبة

تتجاوز الحدود التي يضعها العقل له، فلا مجال لأن يبالغ الشاعر حتى يتجاوز تلك الحدود، أو يلجأ إلى استخدام ما قد يلتبس معناه ـ عقلياً ـ أو ما يتسم بالغموض، لكنه ـ أي الشاعر ـ غير مطالب في الوقت نفسه بما هو عقلي صرف، فليست مهمته أن يحقق تصديقاً عقلياً أو منطقياً ما، ولكنه مطالب بأن يحقق تخييلاً متعقلاً أو منضبطاً.

٣ ـ طرق المحاكاة

ينفرد الفارابي دون الفلاسفة بالحديث عن طريقتين للمحاكاة في الشعر، فهناك المحاكاة التي يُحاكَى بها الموضوع نفسه مباشرة بلا واسطة، وهو ما يمكن أن نسميه «بالمحاكاة المباشرة»، وهناك الطريقة التي يحاكى بها الموضوع من خلال شيء آخر، أي بواسطة، وهو ما يمكن أن نسميه «بالمحاكاة غير المباشرة». يتجلّى ذلك في قول الفارابي:

«ويُلْتَمس بالقول المؤلَّف مما يُحاكِي الشيء تخييل ذلك الشيء، إمّا تخييله في نفسه، وإمّا تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكِي ضربين، ضرب يُخَيِّل الشيء نفسه، وضرب يُخَيِّل وجود الشيء في شيء آخر»[٦٦].

ثم يحاول الفارابي بعد ذلك أن يوضح فكرته السابقة عن هذين الضربين من المحاكاة، ويمثل للفرق بينهما بقوله: «وكما أن الانسان إذا حاكى بما يعمله شيئاً ما ربما عمل ما يحاكي به نفسه، وربما عمل مع ذلك شيئاً يحاكي ما يحاكيه، فإنه ربما عمل تمثالاً يحاكي زيداً، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد، كذلك نحن ربما لم نعرف زيداً، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين. وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما أُلِّفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه وربما أُلِّفت عمّا تحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، وعمّا تحاكي تلك الأشياء، فتبعد في المحاكاة عن

الأمر برتب كثيرة. وكذلك التخيل للشيء عن تلك الأقاويل فإنه يلحق تخيله هذه الرتب(٦٧).

وتمثيل الفارابي لنوعي المحاكاة على هذا النحو ليس «إلا استمراراً لتركيز الفلاسفة ــ عموما ــ على المحاكاة بمعنى التصوير لا التقليد، ذلك أن المحاكاة المباشرة (صنع تمثال لزيد أو لشخص ما) تقوم على أساس التشبيه في حين أن المحاكاة غير المباشرة (صورة تمثال زيد في المرآة) تقوم على أساس الاستعارة. أي أن المحاكاة في الحالة الأولى توازي التشبيه في الوقت الذي توازي فيه الاستعارة في الحالة الثانية. وليس المقصود من التشبيه والاستعارة هنا هو مجرد الدلالة البلاغية الجزئية لأيهما، خاصة وأنه قد تبين في بداية هذا الفصل أن التشبيه عند الفارابي عندما يُسْتَخدم مرادفاً للمحاكاة، يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية، ليصبح دالاً على العمل الأدبي كله بوصفه موازياً للمحاكاة في الدلالة.

وقد تصوّر بعض الباحثين أن الفارابي في حديثه عن نوعي المحاكاة ينقل عن أفلاطون(٦٨)، وليس الأمر كذلك، ذلك أن أفلاطون ينظر إلى المحاكاة الشعرية في إطار نظريته في المُثُل على أنها تقليد مشوَّه أو زائف للحقيقة، لأنها ــ أي المحاكاة ــ تبعد عن الحقيقة برتبتين، فهي بعبارة أخرى محاكاة للمحاكاة، أي محاكاة لظلال الأشياء التي في عالم المثل(٦٩). وقد جاء اعتراض أفلاطون على الشعر اعتراضاً «ابستمولوجياً»، ذلك أنه وازن بينه والحقيقة المطلقة في عالم المُثُل منتهياً إلى أنه ــ أي الشعر ــ أدنى مراتب الوجود وأبعد الأشياء عن هذه الحقيقة المطلقة(٧٠).

أمّا الفارابي فإنه لا ينظر إلى المحاكاة الشعرية من حيث علاقتها بالحقيقة على هذا النحو الذي يجعلها تقليداً أو محاكاة للمحاكاة، ذلك أنه عندما يفاضل بين طريقتي المحاكاة (المباشرة وغير المباشرة)، يبدو منحازاً للمحاكاة بالأمر الأبعد: «وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد اتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعةوأجرىعلى مذهبها». ومن هنا تنتفي الشبهة الأفلاطونية عنه، فضلاً عن أن الفارابي حين يقارن بين الشعر ــ كمحاكاة ــ والحقيقة، فهو يناظر بينهما ولا يجعل الشعر (أو المحاكاة) ظلالاً باهتة للحقيقة، ويبدو ذلك واضحاً في تمثيله

لنوعي المحاكاة بالحد والبرهان في الأقاويل العلمية حيث يقول: «.. فيكون القول المحاكي ضربين، ضرب يُخيِّل الشيء نفسه، وضرب يُخيِّل وجود الشيء في شيء آخر كما تكون الأقاويل العلمية، فإن أحدهما يعرف الشيء في نفسه مثل الحد، والثاني يعرف وجود الشيء في شيء آخر مثل البرهان»(٧١).

ومعنى هذا أن المحاكاة المباشرة تناظر الحد الذي يحدد ماهية الشيء دون واسطة، على حين تناظر المحاكاة غير المباشرة البرهان الذي يعمل بواسطة القياس، وهذا التناظر الذي يقيمه الفارابي بين المحاكاة الشعرية والأقاويل العلمية ليس إلّا نتيجة من نتائج وضع الفلاسفة المسلمين عامة - والفارابي منهم - الشعر في النسق المنطقي، والنظر إليه على أنه قياس من أقيسة المنطق، وأنه في النهاية وسيلة معرفية مثله مثل القياس البرهاني. وهذا يؤكد بدوره أن الشعر والحقيقة عند الفارابي ــ وغيره من الفلاسفة ــ متوازيان، فهو لا يقدم حقيقة مشوّهة أو ناقصة، وإنما يقدم الحقيقة مخيَّلة. ومن ثم فإذا كنا قد وجدنا أفلاطون يحطُّ من شأن الشعر لأنه محاكاة، فإن الفارابي يرد للشعر اعتباره ويقدِّره ــ معرفياً ــ لأنه وسيلة من وسائل تقديم المعرفة لاعتماده على هذه المحاكاة. وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن نظرة الفارابي للمحاكاة الشعرية على هذا النحو ومن هذه الزاوية تكسب مفهومه للمحاكاة بعداً أعمق، حيث تتأكد عنده فكرة أن المحاكاة ليست تقليداً أو نقلاً حرفياً للواقع.



الفصل الثالث

مهمة الشعر

١ ــ علاقة المنطق بالفلسفة وأثرها في تحديد مهمة الشعر
٢ ــ مفهوم التخييل والطبيعة التخييلية للشعر
٣ ــ مهمة الشعر

١ ـ علاقة المنطق بالفلسفة وأثرها في تحديد مهمة الشعر

لقد كان البحث عن «السعادة الانسانية» وتحقيق «الوجود الانساني الأفضل» يشكلان المعضلة الفلسفية الحقيقية التي أقام على أساسها الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفي بشتى جوانبه. وقد وجد هؤلاء الفلاسفة أن «الفلسفة» هي السبيل الأمثل لتحقيق السعادة القصوى التي هي غاية الوجود الانساني على الاطلاق[١]، ذلك أن السعادة ـ على حد قول الفارابي ـ لا تُنال إلّا بتحقيق الأشياء الجميلة، ولمّا كانت الفلسفة هي التي تهدف إلى تحصيل الجميل أصبحت هي الصناعة التي توقف على السعادة في الحقيقة[٢]. فالغرض من التفلسف كما يقول ابن سينا:

«أن يُوقف على حقائق الأشياء كلها على قدر ما يُمكن للانسان أن يقف عليه». وهذه «الأشياء الموجودة إمّا أشياء ليس وجودها باختيارنا وفعلنا، وإمّا أشياء وجودها باختيارنا وفعلنا، ومعرفة الأمور التي من القسم الأول تُسمى فلسفة نظرية، ومعرفة الأمور التي من القسم الثاني تُسمى فلسفة عملية، والفلسفة النظرية إنما الغاية فيها تكميل النفس بأن تَعْلَم فقط، والفلسفة العملية إنما الغاية فيها تكميل النفس لا بأن تعلم فقط، بل بأن تعلم ما يُعْمَل به فتعمل»[٣].

ومعنى هذا أن الفلسفة صنفان، صنف هو علم فقط، وصنف هو علم وعمل. أمّا الصنف الأول، وهو الفلسفة النظرية، فبه تحصل معرفة الموجودات التي ليس للانسان فعلها، والغاية منه معرفة الحق. والصنف الثاني، وهو الفلسفة العملية تحصل به معرفة الأشياء التي من شأنها أن تفعل والغاية منه معرفة

الخير[٤]. وتشتمل الفلسفة النظرية بدورها على ثلاثة أصناف من العلوم، أحدها علم التعاليم، والثاني العلم الطبيعي، والثالث علم ما بعد الطبيعة، وكل واحد من هذه العلوم الثلاثة يشتمل على صنف من الموجودات التي شأنها أن يُعلم فقط. في حين تنقسم الفلسفة العملية أو «المدنية» إلى قسمين: «أحدهما تحصل به علم الأفعال الجميلة والأخلاق التي تصدر عنها الأفعال الجميلة والقدرة على أسبابها، وبه تصير الأشياء الجميلة قِنْيةً لنا، وهذه تُسمى الصناعة الخلقية، والثاني يشتمل على معرفة الأمور التي بها تحصل الأشياء الجميلة لأهل المدن والقدرة على تحصيلها لهم وحفظها عليهم، وهذه تسمى الفلسفة السياسية»[٥].

يترتّب على ذلك ــ إذنْ ــ أن يصبح تحصيل الجميل وهو مقصود الفلسفة متوقفاً على معرفة الحق ومعرفة الخير (الأخلاق والسياسة). وإذا كانت الحكمة أو الفلسفة هي التي تعطي الغاية القصوى من وجود الانسان وهي السعادة، لأنها تعلم الأسباب القصوى التي لكل موجود متأخر ــ كما يقول الفارابي ــ فإن التعقل هو الذي يعطي ما ينبغي أن يفعل حتى تحصل السعادة، أو هو الذي يعطي ما تُنَال به هذه الغاية[٦].

ولهذا أصبح الرشد الانساني أو التعقل هو السبيل إلى تحقيق السعادة القصوى، وهذا الرشد يتطلّب« أن يستكمل الإنسان، من جهة ما هو إنسان ذو عقل، حتى يصبح عقلاً خالصاً، وذلك بأن يعلم الحق لأجل نفسه، والخير لأجل العمل به واقتباسه»[٧]. ومعنى أن يستكمل الانسان نفسه كي يصير عقلاً خالصاً، هو أن يستكمل نفسه الناطقة بشقيها النظري والعملي وذلك بأن يعقل المعقولات والمبادىء القصوى لكل الموجودات، وأن يلمَّ بمعرفة كل ما ينبغي أن يفعله لاصلاح الجزء العملي من النفس، فيحيط بالأفعال الارادية التي تنفع في السعادة، وهي الأفعال الجميلة والهيئات والمَلَكات التي تصدر عنها وهي الفضائل[٨].

وإذا كان هناك تسليم بأن جزءاً معرفياً يحدث للانسان بالفطرة أو البديهة فإن تلك الفطرة قليلة المعونة في تحقيق ذلك الاستكمال العقلي للانسان[٩]، ومن هنا يصبح استكمال النفس أمراً مكسوباً أو مكتسباً بمعرفة[١٠]، والصناعة التي «ينال بها الجزء الناطق كماله» ــ على حد تعبير الفارابي ــ هي صناعة المنطق[١١]، ذلك

أنها هي الصناعة «التي تقوِّم الجزء الناطق من النفس، وتُسدده نحو اليقين ونحو النافع من أنحاء التعليم والتعلم، وتُبصِّره الأشياء التي تعدل به عن اليقين وعن الأشياء النافعة في التعليم والتعلم»[١٢].

إن صناعة المنطق عند الفارابي وغيره من الفلاسفة المسلمين هي التي تمد العقل بالقوانين التي تجعله يميز ــ بيقين ــ بين الحق والباطل والصواب والخطأ فتجنبه الزلل والغلط والوقوع في الخطأ، ومن ثمّ فهي «تكسب المرء قوة الذهن التي تحصل له بها جودة التمييز»، التي تمكّنه من استكمال عقله، الذي يمكّنه بدوره من تحصيل المعارف النظرية والعملية، فلا يضلّ طريقه إلى السعادة[١٣].

ولهذا اعتبر المنطق آلة للعلوم البرهانية أو الفلسفة ــ بالتحديد ــ لأنه هو الذي يمدّ المرء بالوسائل والأدوات التي تصل بصاحبها إلى المعرفة الحقة، أو هو بمثابة « آلة للانسان موصلة إلى كسب الحكم النظرية والعملية»[١٤].

من هنا تصبح صناعة المنطق أول مراتب السلوك نحو السعادة، ولهذا كانت هي أول صناعة من صنائع العلوم التي ينبغي أن يشرع فيها كما يقول الفارابي[١٥]. ومن هنا تتحدد ــ أيضاً ــ علاقة المنطق ــ الذي يعد الشعر أحد فروعه ــ بالفلسفة، ويترتب على ذلك أنه إذا كان المنطق هو الذي يعين المرء على استكمال قواه الناطقة وتسديد أفعاله إلى جهة الحق والخير للوصول إلى السعادة وهي الغاية القصوى من وجوده، فإن الشعر، بوصفه فرعاً من فروع المنطق، لا بدّ من أن يكون له دوره في تحقيق تلك الغاية، مهما كان تقييم فلاسفتنا للشعر، بوصفه نشاطاً تخييلياً، على المستويين المعرفي والأخلاقي إذا ما قورن بفروع المنطق الأخرى، بداية بالبرهان ومروراً بالجدل والسفسطة ثم الخطابة. فالبرهان يقدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق في صحتها، والجدل يقدم معرفة ظنية، لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة، والسفسطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلطة، والخطابة يُلتمَس بها إقناع الانسان بقصد إمالته للتصديق، أمّا الشعر فهو يقدم معرفة تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات، ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذي لا يُدقَق في صدقه أو كذبه.

ولكن إذا كان الفلاسفة قد وضعوا الشعر في نهاية الترتيب الهيراركي لفروع

المنطق، نظراً لتقييمهم المعرفي والأخلاقي له من حيث إنه نشاط تخييلي صادر عن المتخيِّلة، فإن تضمينهم له في هذا النسق المنطقي ــ وإنْ كان أدنى أجزائه ــ يثبت بوضوح أن له دوراً معرفياً ما يعتمد بشكل أساسي على طبيعته التخييلية التي لولاها ما أُتيح له أن يقوم به.

وفضلاً عن ذلك فإن ارتباط صناعة المنطق بالنسق الفلسفي على النحو الذي رأينا يؤكِّد من ناحية أخرى أن للشعر وظيفة اجتماعية وأخلاقية يقوم بها في إطار ذلك النسق. ولهذا نجد ابن سينا يشير إلى أن الشعر ينفع في مصالح المدينة ونظام المشاركة، إذْ يرى ابن سينا أنه في الوقت الذي يُحدث فيه البرهان ــ وهو أشرف الصنائع المنطقية وأعلاها ــ تصديقاً يقينياً بالمعارف النظرية والعملية، ويشكل أداة من أدوات المعرفة الحقيقية[١٦]، تنفع بعض الصنائع المنطقية الأخرى في مصالح المدينة ونظام المشاركة كالخطابة والشعر[١٧]. وهذا يعني أن الصناعة المنطقية ذات صلة مباشرة بالصناعة المدنية، خاصة الخطابة والشعر وهما صناعتان منطقيتان بالدرجة الأولى.

فالشعر إذنْ ينفع في الصناعة المدنية، أي الأخلاق والسياسة ــ وهي الأمور التي تحصل بها الأشياء الجميلة لأهل المدن والقدرة على إيجادها، اعتماداً على طبيعته التخييلية التي تميزه عن الصنائع المنطقية الأخرى ــ كما سنرى فيما بعد ــ وبهذا يمكن الرد على الزعم القائل بأن إدخال الفلاسفة الشعر في صناعة المنطق يفضي إلى إغفال مهمته الأخلاقية من ناحية، وأن كون الشعر فرعاً من فروع العلم المدني أو جزءاً من الصناعة المدنية يتعارض مع كونه قسماً من أقسام المنطق من ناحية أخرى[١٨]. فمثل هذه النظرة تغفل صلة النسق المنطقي عند هؤلاء الفلاسفة بنسقهم الفلسفي الشامل، وهي صلة لا يمكن تغافلها، ذلك أن المنطق ــ كما أشير من قبل ــ هو الذي يعطي القوانين التي تعصم المرء من الوقوع في الخطأ، لأنها (أي هذه القوانين) تمكنه من التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب، وبين ما هو حق وما هو باطل، ومن ثم يصبح مهيئاً لاكتساب المعارف النظرية والعملية التي تشكل في مجموعها الفلسفة.

من هنا يمكن القول ــ وبناء على ما تقدم ــ أن الفلاسفة حددوا للشعر مهام نافعة في المدينة الفاضلة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسعي نحو تحقيق الوجود الانساني

الأفضل، وتفصيل ذلك أن حصول السعادة في المدينة الفاضلة لن يتحقق إلاّ بأن «يعلم الانسان السعادة ويجعلها نصب عينيه، ثم يحتاج بعد ذلك لأن يعلم الأشياء»[١٩]. أي أن السعادة لن تتحقق إلاّ بحصول العلم النظري أو الفضائل النظرية والفكرية، وبحصول العلم العملي أي الفضائل الخلقية والصناعات العملية[٢٠]. ولمّا كان ذلك لا يتحقق ــ بدوره ــ إلاّ باستكمال الناس لقواهم الناطقة حتى يتمكنوا من اكتساب تلك المعارف النظرية والعملية، فإنه ليس في استطاعة كل الناس أن يستكملوا قواهم الناطقة بأنفسهم حتى تحصل لهم هذه المعارف، ذلك لأن الناس في نظر فلاسفتنا يتفاوتون في فطرهم التي تدفعهم منذ البداية لاكتساب المعرفة النظرية والعملية بأنفسهم. يقول الفارابي:

«فليس في فطرة كل إنسان أن يَعْلَم من تلقاء نفسه السعادة ولا الأشياء التي ينبغي أن يعلمها، بل يحتاج في ذلك إلى معلم ومرشد»[٢١]. وتعليل ذلك أن «الفضيلة النظرية العظمى والفضيلة الفكرية العظمى والفضيلة الخلقية العظمى والصناعة العلمية العظمى إنما سبيلها أن تحصل فيمَنْ أعدّ لها بالطبع، وهم ذوو الطبائع الفائقة العظيمة القوى جداً، فإذا حصلت هذه في انسان ما، يبقى بعد هذا أن تحصل الجزئية في الأمم والمدن، ويبقى أن يَعْلَم كيف الطريق إلى إيجاد هذه الجزئية في الأمم والمدن، فإن الذي له هذه القوة العظيمة ينبغي أن تكون له قدرة على تحصيل جزئيات هذه الأمم والمدن»[٢٢].

ومن المنطقي أن يكون المعلم أو المرشد هو الذي حصلت له هذه المعارف وتكون لديه القدرة على ايجادها في الأمم والمدن وأن يكون هذا المعلم هو الرئيس، والحاكم، وليس هو في النهاية إلاّ الفيلسوف[٢٣]. ويقوم هذا الرئيس الفيلسوف، بتحصيل هذه المعارف في الأمم بطريقين أساسيين هما التعليم والتأديب. أمّا التعليم فهو «ايجاد الفضائل النظرية في الأمم والمدن». وأمّا التأديب «فهو أن يُعوّد الأمم والمدنيون الأفعال الكائنة عن المَلَكَات العلمية بأن تنهض عزائمهم نحو فعلها، وأن تصير تلك وأفعالها مسؤولية على نفوسهم، ويجعلوا كالعاشقين لها. وإنهاض العزائم نحو فعل الشيء ربما كان بقول وربما كان بفعل»[٢٤]. ويستخدم الملك أو الفيلسوف وسيلتين في التعليم والتأديب، فهو إمّا أن يستخدم الطرق الخاصة في التعليم وهي الطرق البرهانية وإمّا أن يستعين بالطرق المشتركة

للجميع، وهي الطرق الجدلية والخطابية والشعرية[٢٥]، ذلك لأن أهل المدن إمّا أو يكونوا خاصة وإمّا عامة، والخاصة هم الذين يعوّدون على استخدام الطرق البرهانية في الوصول إلى الحقائق، أمّا العامة فهم الذين ليس في امكانهم استخدام البرهان، ومن ثم فهم يعلمون ويؤدبون بهذه الطرق المشتركة خاصة الطرق الاقناعية أي الخطابة والطرق التخييلية أي الشعر[٢٦]، لأن الخطابة والشعر أحرى أن يُستعملا في تعليم الجمهور ما قد استقر عليه، ويصح بالبرهان من الأشياء النظرية والعملية[٢٧].

ومن هنا يصبح كل من الخطابة والشعر صناعة مدنية موجهة إلى العامة، وموضوع هاتين الصناعتين الأمور الجزئية وليست الكلية، يقول ابن سينا: «ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية، فإنها إنما يُستعان بها في الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم[٢٨]، كما يقول في موضع آخر إن الخطابة والشعر يشتركان في الأغراض المدنية[٢٩].

كما يذهب ابن رشد إلى أن الخطابة والشعر يُستعملان في كثير من الأمور النظرية النافعة في الاجتماع المدني[٣٠]. ومن ثم يمكن أن نفسِّر العبارة الأخيرة من نص الفارابي السابق بأنه يشير إلى مشاركة الفنون القولية شعرا وخطابة في تأديب الناس ليتحلّوا بالفضائل التي تقودهم إلى الأفعال الجميلة، وبالتالي إلى نفعهما في تدبير مصالح المدينة.

يصبح الشعر ــ إذنْ ــ ذا دور فعّال في المدينة الفاضلة، فهو ينفع في التعليم ويخدم الأخلاق والسياسة، كما سنوضح ذلك فيما بعد ــ ولهذا لا يطرد الفلاسفة المسلمون الشعراء من مدنهم الفاضلة؛ بل إننا نجد الشعراء يحتلون مكانة لا بأس بها عند الفارابي، صحيح إنه يعدهم مع الجمهور والعوام، والجمهور والعوام يأتون ــ عنده ــ في نهاية السلم الطبقي الذي يبدأ بالفلاسفة ــ وهم الخواص على الإطلاق ــ ثم الجدليين، ثم السوفسطائيين، ثم واضعي النواميس ثم المتكلمين والفقهاء وأخيراً يأتي الجمهور[٣١]. لكنه عندما يرتب أجزاء المدينة الفاضلة في كتابه «فصول المدني» نجده يحتفظ للشعراء بمكانة متوسطة، يقول الفارابي:

«المدينة الفاضلة أجزاؤها خمسة: الأفاضل وذوو الألسنة والمقدرون والمجاهدون والماليون، فالأفاضل هم الحكماء، والمتعقلون، وذوو الآراء في

الأمور العظام، ثم حَمَلة الدين وذوو الألسنة، وهم الخطباء والبلغاء والشعراء، والملحنون والكتاب ومَنْ يجري مجراهم وكان في عدادهم. والمقدرون الحُسّاب والمهندسون والأطباء والمنجمون ومَنْ يجري مجراهم. والمجاهدون هم المقاتلة والحفظة ومَنْ يجري مجراهم وعُدّ فيهم. والماليون هم مكتسبو الأموال في المدينة، مثل الفلاحين والرعاة والباعة ومَنْ جرى مجراهم»(٣٢).

إنّ الفارابي لا يرقى بالشعراء ــ بالقطع ــ إلى مرتبة الأفاضل وهم الفلاسفة والمتعقلون، لكنه يجعلهم يسبقون فئات كثيرة في المجتمع وإنْ جعلهم في مكانة أدنى من الخطباء. أمّا ابن سينا ــ ومثله ابن رشد ــ فهو وإنْ كان يجعل الشعر أدنى المباحث المنطقية، وفي هذا ما يشير بالقطع إلى كون الشعراء أدنى من الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين بل والخطباء، فهو يغفل وجودهم في ترتيبه لأجزاء المدينة حيث يجعل المدينة مكونة من ثلاث طبقات هم المدبرون والصناع والحفظة(٣٣).

غير أن الفلاسفة ــ على أية حال ــ لا يختلفون حول اتفاق الشعر والخطابة ــ وهما الطريقتان الشائعتان في تعليم الجمهور ــ في أنهما صناعتان منطقيتان موجهتان إلى الجمهور والعامة، أو أنهما ــ على حد قول ابن رشد ــ يستخدمان في تدبير مصالح المدن وأمور العامة(٣٤). ولهذا تصبح موضوعات الأقاويل الخطابية هي ذاتها في الشعر، يؤكد هذا نص الفارابي يقول فيه:

« فإذا كانت الخطابة هي جودة إقناع في الأشياء التي يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التي لهم، وبمقدمات هي في بادىء الرأي مؤثرة عند الجمهور وبالألفاظ التي هي في الوضع الأول على الحال التي اعتاد الجمهوراستعمالها ،فالصناعة الشعرية تخيّل بالقول في هذه الأشياء بعينها»(٣٥).

لكن نص الفارابي يشير في الوقت نفسه إلى اختلاف الطريقة التي يقدم بها كل من هذين الفنين القوليين موضوعه ــ الذي يتفقان فيه ــ ، وهذا الاختلاف يرتدّ إلى طبيعة كل منهما، فالخطابة «جودة إقناع بقصد التصديق أي أنها صناعة تعتمد على الطرق الاقناعية بغرض إيقاع التصديق، أمّا الصناعة الشعرية فهي صناعة تخييلية لا تهدف إلى التصديق. وبعبارة أخرى، الخطابة تحثُ على رأي في أن شيئاً موجود أو غير موجود، في حين أن الشعر يحثُ على إرادة بمعنى إثارة النفس

حفزاً للترغيب أو التنفير وليس لاثبات أن شيئاً موجود أو غير موجود »[٣٦]

وعلى الرغم من اشارة الفلاسفة إلى أن الشعر كان يقوم — قديماً — بدور الخطابة من حيث تمكين الاعتقادات في النفوس حيث يقول ابن سينا مشيراً إلى ذلك : « إن الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات في النفوس بالتخييل الشعري . ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالاقناع[٣٧] . كما يشير الى ذلك ابن رشد أيضاً بقوله : « وقد كان الأقدمون من واضعي السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات في النفوس بالأقاويل الشعرية ، حتى شعر المتأخرون بالطرق الخطبية »[٣٨] ـ فان الفارق الأساسي والجوهري بين الشعر والخطابة هو ان الشعر تخييل والخطابة اقناع ، أي أن ما تقدمه الخطابة بالإقناع بقصد التصديق يقدمه الشعر بالطرق التخييلية بقصد التخييل لا التصديق ، وذلك ما يميز الشعر عن الخطابة ، بل الصنائع المنطقية التي يأتي الشعر في سياقها عند الفلاسفة المسلمين . لكن مثل هذه التفرقة تدعو الباحث الى التساؤ ل عن معنى التخييل ومفهومه عند فلاسفتنا ، وبالتالي عن تلك الطبيعة التخييلية للشعر والتي تميزه عن الصنائع المنطقية التي تهدف الى التصديق ومن بينها الخطابة ، وما هو الفرق بين التصديق والتخييل ؟ وإلى أي حد يعيننا فهمنا للتخييل على تحديد مهام الشعر التي حددها له فلاسفتنا ؟ ومن هنا يلزم الباحث أن يجيب عن هذه التساؤ لات قبل الشروع في الحديث عن مهمة الشعر .

٢ ــ مفهوم التخييل والطبيعة التخييلية للشعر

مفهوم التخييل

يشير مصطلح « تخييل » عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وما يترتب عليه من سلوك. ويمكن القول بعبارة أخرى، إنه يشير ـ باختصار ـ الى عملية التلقي في العملية الشعرية، وهي عملية سيكولوجية لها اساسها الميتافيزيقي والمعرفي والأخلاقي.

وتتحدد طبيعة التخييل الشعري من خلال تعريف ابن سينا بأنه «انفعال من تعجب أو تعظيم أوْ غَمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة»(٣٩). ويتحدد ذلك الانفعال بدوره بأنه انفعال نفساني غير فكري، بمعنى أنه انفعال «تنبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار»(٤٠) ويترتب على ذلك الانفعال ــ إنْ كان بسطاً أو قبضاً ــ أن يُدفَع المتلقي لاتخاذ سلوك ما، إمّا أن ينزع نحو الشيء طلباً له، أو ينفر عنه هرباً منه دون تروٍ أو تفكير.

فالتخييل ــ إذنْ ــ استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة، بمعنى أنها تتم في غياب العقل بحيث لا يكون هناك أدنى تدخل منه، إلاّ أن هذه الاستجابة النفسانية غير المتروى فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الانسانية والسلوك الانساني بصفة عامة، وذلك لأن أفعال الانسان كثيراً ما تتبع تخيلاته أكثر من علمه، حتى لو علم أن الأمر الذي يخيل إليه ليس مطابقاً للحقيقة التي يراها بل

مضادا لعلمه أو ظنه، من هنا يحدث الشعر تأثيره في المتلقي باعتباره «أقاويل مخيلة»، يقول الفارابي:

«الانسان إذا نظر إلى شيء يُشبْه بعضُه ما يعاف فإنه يُخيِّل إليه من ساعته في ذلك الشيء أنه مما يُعاف، فتقوم نفسه منه وتتجنبه، وإن اتفق أنه ليس في الحقيقة كما خُيّل له، كذلك يعرض للانسان عندما يسمع الاقاويل التي تحاكي فتُخيِّل في الشيء أمراً ما، وذلك أن الذي يراه ببصره فيخيِّل إليه أمراً ما في ذلك الشيء لو وصف له ذلك بعينه بقول، فإن ذلك القول كان يُخيِّل له في ذلك الشيء الأمر بعينه الذي خيل فيه ما رآه ببصره، وذلك مثل الأقاويل التي تُخيِّل الحُسن في الشيء أو القبح فيه أو الجور أو الخسة أو الجلالة. فإن الانسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته، وكثيراً ما تتبع ظنه أو علمه، وكثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه»[٤١].

ذلك هو التأثير الذي يحدثه الشعر في المتلقي، وهو تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصورة التي يقدمها من خبرات سبق أن خبرها في الماضي. ومع أن الشعر «قياس» يتكون من مقدمات «لا يشترط فيها أن تكون صادقة ــ بمعنى أن الصورة التي يرسمها الشاعر، ويخيل فيها حسناً أو قبحاً أو جوراً أو خسة ــ كما يقول الفارابي ــ لا تكون مطابقة للواقع، فلا تكون انعكاساً مباشراً للشيء المُخيَّل أو المحاكى ــ فهو يحدث تأثيراً يتوقف على أساسه سلوك المتلقي إزاء هذا الشيء المخيل بسطاً أو قبضاً، إقبالاً أو نفوراً، حتى لو بدا له الأمر مخالفاً للواقع الذي يعلمه. ومثل هذا التأثير لا يحدثه العلم أو البرهان. فالمقدمات الشعرية كما يقول ابن سينا «تَبْسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة، كَمَنْ يقول لا تأكل هذا العسل، فإنه مرة مقيئة، والمرة المقيئة لا تؤكل، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب، فيتقزز عنه، وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحسن به شيء في العين مع العلم بكذب القول»[٤٢]. فعندما نريد أن ننفر إنساناً ما من شيء ليس كريهاً في الواقع فإننا نصوره له على أنه شيء مقزز، وتشبيه العسل بالمرة القيئة ــ مثلاً ــ وهي شيء كريه تجعله يعقد مقارنة ــ تعتمد أساساً على المشابهة ــ بين العسل والمرة بحيث يسقط كل صفات المرة على العسل فيتحول إلى شيء كريه ــ وهو ليس كذلك في الواقع ــ فينفر عنه.

معنى هذا أن الشعر أو «القياس الشعري» يقوم على نوع من الكذب، لأن مقدماته تكون غير مطابقة للواقع، لأنها مخيّلة أي تعتمد على المحاكيات، وتهدف إلى التأثير، وهو موجه في الوقت نفسه إلى مخيلة المتلقي التي لا تلبث أن تُستثار وتنفعل بلا روية أو تفكر، ومن ثم يندفع المرء إلى اتخاذ وقفة سلوكية ما تجاه الشيء المخيل.

ومن هنا أصبحت الأقاويل الشعرية هي «الأقاويل التي تُستخدم في مخاطبة انسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه» أو هي التي «تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما، مِنْ طلب له، أو هرب عنه، أو كراهة له، أو غير ذلك من الأفعال إساءة أو إحسان، سواء صدق ما يُخيَّل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خُيّل أو لم يكن»(٤٣).

وغالباً ما يكون الانسان المستدرج لا روية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يُلْتَمس منه بالتخييل، فيقوم له التخيل مقام الروية، وإمّا أن يكون انساناً له روية في الذي يُلْتَمس منه ولا يُؤْمَن إذا روَّى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل(٤٤).

تتأتى قيمة التخييل ـــ إذنْ ـــ من أنه يُستخدم في انهاض المرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية تتعلق بتوجيه السلوك الانساني عامة، فيستخدم (التخييل)« فيما يسخط، ويرضي، وفيما يفزع ويؤمن، وفيما يلين النفس، وفيما يشدها، وفي سائر عوارض النفس»(٤٥). والذي يساعد على قيامه بتلك الأغراض قدرته على استمالة الناس، خاصة الذين لا روية لهم ترشدهم، أو الذين لهم روية لكنهم آثروا التخييل، ولهذا تتوقف انفعالاتهم وأفعالهم على التخيل كما يقول الفارابي:

«وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية، إمّا لأنهم لا روية لهم بالطبع، أو يكونون اطَّرحوها في أمورهم»(٤٦).

ويقول ابن سينا مؤكداً الفكرة نفسها:

«وأكثر الناس يقدمون ويحجمون على ما يفعلونه وعمّا يذرونه إقداماً واحجاماً

صادراً عن هذا النحو من حركة النفس (يقصد التخييل) لا على سبيل الرويّة ولا الظن»[٤٧].

إذا كانت هذه هي طبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها الشعر في المتلقي الذي لا روية له ترشده، أو الذي يفضل التخييل على الروية، أحياناً، وإذا كان «التخييل الشعري» قد أصبح محاصراً بضوابط عقلية — كما سبق أن أشرنا من قبل[٤٨] — بحيث يصبح العمل الشعري عملاً هادفاً وموجهاً لخدمة العقل أساساً والمعرفة الصادرة عنه، وهي الفلسفة، فإنه لا بأس من أن يقوم الشعر بتأثيره في المتلقي على النحو الذي سبق، وأن تتلقاه مخيلته مباشرة دون رقابة من العقل، حتى يحدث الآثار الانفعالية التي يبادر المتلقي فور حدوثها إلى السلوك أو الفعل المخطط له أن يسلكه.

ويترتب على هذا أن يصبح الذين يتلقون الشعر هم الذين تغلب قوتهم الخيالية على قوتهم الفكرية، أو «الذين لا يصدقون بالأمور البرهانية إذا لم يصحبها التخيل»[٤٩]، أو هم باختصار العامة والجمهور[٥٠]، الذين لا يستطيعون إدراك الحقائق أو المعقولات بالبرهان، وإنما بالتخيل، عن طريق القياس الشعري.

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيراً لاتفاق الفلاسفة حول مقولة أن الشعر صناعة منطقية موجهة إلى الجمهور أو العامة، ويمكننا أيضاً أن نضع أيدينا على الأساس الفكري أو النفسي ذي البعد الميتافيزيقي الذي يقوم عليه تقسيم الناس طبقياً إلى خواص وعوام. فترتيب قوى النفس — عند الفلاسفة المسلمين — على أساس مدركات كل قوة من هذه القوى ومدى اتسام هذه المدركات بالكلية والتجريد (بحيث يصبح العقل أشرف هذه القوى على الاطلاق، وتصبح المتخيلة — التي يصدر عنها الشعر — أدنى من العقل لقصورها عن إدراك الكليات المجردة مهما كانت قدرتها على التجريد — لقربها من الحس واعتمادها عليه واتصالها بالغرائز والانفعالات حتى لتصبح مجرد قوة حيوانية ما لم تخضع لهيمنة العقل) هو الذي يجعل الخواص خواصا، فهم وحدهم القادرون على استخدام عقولهم في الوصول إلى الحقائق الكلية المجردة بالبرهان، وهو الذي يجعل العوام — أيضاً — عواماً، لأنهم يستعينون بالمخيلة — عن طريق الشعر — في إدراك هذه الحقائق ذاتها، وبهذا

يصبح الخواص أرفع مكانة من العوام، ويكون من هؤلاء الخواص الحكام أو المدبِّرون خاصة الذين في إمكانهم ايجاد الفضائل النظرية والعملية في نفوس العامة، وعلى هذا الأساس أيضاً يتم اختيار الخاصي الحاكم المدبر الذي لا يكون غير الفيلسوف بالطبع، والذي يحتل قمة السلم الطبقي لدى الفلاسفة، فيصبح هذا الفيلسوف الحاكم بمثابة العقل بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى. ويأتي بعده مَنْ هو أقل فضيلة علماً أو عملاً، ومن هنا ــ وبناء على هذا كله ــ نستطيع أن نقول إن الشعر لا بدّ من أن يتبع الفلسفة. ذلك ما أكده الفلاسفة بالفعل، فما يتوصل إليه الفلاسفة من حقائق أو معارف نظرية أو عملية بالقياس البرهاني يقوم الشعر بتخييله.

التخييل بمعنى التشكيل الجمالي

وهنا يكتسب التخييل معنى آخر « التأثير » ، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلاً جمالياً مؤثراً، فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة.

وقد أشار أحد الباحثين وهو اسماعيل داهيات Ismail Dahiyat في دراسة له عن كتاب فن الشعر لابن سينا، أن التخييل عند ابن سينا يحمل معنيين، الأول معنى خاص بصناعة الصورة والآخر الأثر النفسي المترتب على ذلك. ومن هنا تشير كلمة تخييلي إلى ما هو محاكَى (بفتح الكاف) وما هو انفعالي في الوقت نفسه، أي انها بعبارة أخرى تشير إلى الصورة من حيث علاقتها بالواقع، كما تشير إلى تأثيرها في المتلقي(٥١)، ومفهوم التخييل ــ عند ابن سينا ــ على هذا النحو الذي ذكره الباحث هو ذاته عند فلاسفتنا، بل إن مفهوم التخييل بمعنى التشكيل قد يمتد ليشمل عملية التأليف الشعري كلها، بحيث لا يقتصر على التصوير أو علاقة الصورة بالواقع، ومن هنا تصبح كلمة تخييل مرادفة «للمحاكاة» بالمعنى الواسع، وعلى هذا نجد أن القول المخيِّل عند ابن سينا وابن رشد لا يكون مخيِّلا لاعتماده على التصوير ــ أو استخدام الصور ــ فحسب بل لاعتماده على الوزن واللحن أيضاً(٥٢).

وهذا يعني أن هناك عناصر أخرى غير الصورة تدخل في التشكيل الجمالي للعمل الشعري، فيرى ابن سينا أن الأمور التي تجعل القول مخيلا، منها أمور تتعلق بالوزن، ومنها أمور تتعلق باللفظ، ومنها أمور تتعلق بالمعنى، ومنها أمور تتردد بين اللفظ والمعنى، وأن هذه الأمور كلها إمّا أن تكون بصنعة فلا تقتصر على غرابة المحاكاة، بل تشمل كل الحيل التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن، وإمّا أن تكون بغير صنعة فتعتمد على فصاحة الألفاظ فقط(٥٣).

كما يستخدم الفلاسفة المسلمون مصطلح تخييل ــ بمعنى التشكيل ــ في مواضع أخرى دالًا على «التصوير» فيصبح متضمناً لكل ما هو محاكى، بحيث تكون المحاكاة بمعناها الضيق ــ وهو التصوير أو التشبيه على نحو خاص ــ مرادفة للتخييل، فيصبح التخييل تشبيهاً أو لوناً من ألوان الاستعارة. ويبدو ذلك واضحاً عند ابن رشد، الذي يجعل التخييل باعتباره استخداماً خاصاً للغة وتصويراًأحد أركان الشعر(٥٤)، ثم ينظر إليه في موضع آخر على أنه لون من ألوان الصور البلاغية، كما يتضح من قوله «وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة (...)»(٥٥)، كما يعتبره قسماً من أقسام التشبيه «وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغاً يُري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه (...) وهذا يوجد كثيراً في شعرالفحول والمفلقين من الشعراء. لكن إنما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب: إما في أفعال غير عفيفة، وإمّا فيها القصد منه مطابقة التخييل فقط (...)»(٥٦)، فالتخييل هنا ليس إلّا نوع من أنواع التشبيه الذي يأتي في سياق القص، والذي يأتي فيه الشيء المصور محسوساً مرئياً. وقد يكون التخييل نوعاً من أنواع الاستعارة التي تقوم على التشخيص: «وأمّا الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح إلّا أقل ذلك، مثل وضعهم الجود شخصاً، ثم يضعون أفعالاً له ويحاكونها ويطنبون في مدحه، وهذا النحو من التخييل، وإنْ كان ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبته أفعال ذلك الشيء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة، فليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح. فإن هذا النوع من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع»(٥٧).

ويستخدم الفارابي ــ أيضاً ــ التخييل بمعنى التصوير، أو التمثيل، عندما

يتحدث عن طرق المحاكاة، فيرى أن «ما يلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء هو تخييل ذلك الشيء إمّا تخييله في نفسه، وإمّا تخييله في شيء آخر»[٥٨]. كما يجعل ابن سينا التخييل — أحياناً — بمعنى التصوير أو المحاكيات[٥٩]. بل إنه يتحدث بشكل مباشر عن التخييلات باعتبارها محاكيات للأشياء بمعنى التشبيه، فهو يرى أن المقدمات الشعرية تكون مخيلة، لأنه من شأنها أن توقع تخييلات مثل محاكاة الشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر»[٦٠].

الفرق بين التخييل والتصديق

لقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى التخييل الشعري على مستوى التشكيل والتأثير مقارناً بالتصديق البرهاني، والظن الجدلي، والمغالطة السوفسطائية والإقناع الخطابي — وإنْ كان اهتمامهم توجه بالدرجة الأولى إلى معنى التخييل «كتأثير» لعنايتهم البالغة بغاية الشعر — ومن ثم يصبح التخييل — عند الفارابي — نظيراً للعلم في البرهان والظن في الجدل والإقناع في الخطابة[٦١]. كما يذهب ابن سينا إلى أن الخيالات في الشعر تفعل فعل التصديق[٦٢]، بل إن ابن سينا يذهب إلى أبعد من ذلك، عندما يرى أن القياس الشعري، وإن كان غير مصدق به، فإنه لا بدّ من أن يجري مجرى القياس المصدق به بسبب التأثير الذي يحدثه في النفس من قبض أو بسط، يقول ابن سينا:

«إن مبادىء القياسات كلها إمّا أن تكون أموراً مصدقاً بها بوجه، أو غير مصدَّق بها، والتي لم يصدق بها إنْ لم تجر مجرى المُصَدّق بها بسبب تأثير منها يكون في النفس — يقوم ذلك التأثير من جهة ما مقام ما يقع به التصديق — لم يُنتفع بها في القياسات أصلاً. والذي يفعل هذا الفعل هو المخيلات، فإنها تقبض النفس عن أمور، وتبسطها نحو أمور، مثل ما يفعله الشيء المصدّق به، فيقوم مع التكذيب بها مقام ما قد صدِّق به، كما قد يقول قائل للعسل إنه مرة مقيئة فتتقزز عنه النفس مع التكذيب بما قيل، كما يتقزز عنه مع التصديق به أو قريباً منه. وكما يقال إن هذا المطبوخ المسهل هو في حكم الشراب، فيجب أن تتخيله شراباً حتى يسهل عليك شربه، فيتخيل ذلك فيسهل عليه، وذلك مع التكذيب به»[٦٣].

وهذا يعني أن الشعر يسهم في تقديم المعرفة، أو يقدم معرفة ما، وإلاّ ما أدخله الفلاسفة ضمن فروع المنطق، وما اعتبروه قياساً من أقيسته، حتى وإنْ

جعلوه أدنى هذه الأقيسة . لكن على الرغم من أن هذه المعرفة التي يقدمها الشعر قد توازي في قيمتها المعرفة التي يقدمها البرهان والمعرفة الظنية التي يحققها الجدل والمعرفة الإقناعية في الخطابة ، فالشعر يظل في ضوء المفهوم السابق للتخييل مختلفاً إختلافاً كلياً عن غيره من الصنائع المنطقية ، خاصة البرهان الذي يتعارض معه على نحو بيّن . ففي الوقت الذي يهدف فيه القياس البرهاني إلى التصديق ، يهدف الشعر الى التأثير او التخييل ، وهو ما ينفرد به عن الصنائع المنطقية الأخرى ، ولهذا تختلف وسائل الشعر في تحقيق هدفه وهو « التخييل » عن وسائل البرهان من أجل تحقيق التصديق .

وتفصيل ذلك أن مبدأ القياسات كلها هو إمّا أن تكون أموراً مصدقاً بها أو غير مصدق بها. ومن هنا فالقياسات إمّا أن تفيد تصديقاً أو تخييلاً. وما يفيد تصديقاً فيفيد إمّا تصديقاً جازماً أو غير جازم، والمفيد للتصديق الجازم الحق هو البرهان، والتصديق الجازم غير الحق هو السفسطة والتصديق الجازم الذي لا يعتبر فيه كونه حقاً أو غير حق بل يعتبر فيه عموماً الاعتراف به هو الجدل، وللتصديق الغالب غير الجازم هو الخطابة وللتخييل دون التصديق هو الشعر(٦٤)، ويترتب على هذا أنْ تتفاوت مراتب القياسات بداية بالبرهان ونهاية بالشعر حيث يذهب ابن سينا إلى أن القياسات، على مراتب، «فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني، ومنها ما يوقع شبيه اليقين. وهو إمّا القياس الجدلي وإمّا القياس الشعري، فلا يوقع تصديقاً ولكنه يوقع تخييلاً محركاً للنفس إلى انبساط وانقباض بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة »(٦٥) .

ومن ثم فإنه يبعد ــ أن يكون الغرض من الإنشاد الشعري أو الشعر ــ على حد قول ابن سينا ــ ايقاع اعتقاد أو تصديق ما، ذلك لأن الصناعة الشعرية لأجل التخييل لا لأجل التصديق ولا في طرف واحد(٦٦). وعلى هذا الأساس فرّق الفارابي بين جودة التخييل وجودة الاقناع، يقول الفارابي:

«جودة التخييل هي غير جودة الإقناع، والفرق بينهما أن جودة الاقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق، وجودة التخييل يُقْصَد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب عنه أو النزاع إليه والكراهة له، وإنْ لم يقع له به تصديق، كما يعاف الانسان الشيء الذي إذا رآه يشبه ما سبيله أن

يعاف على الحقيقة وإن تيقن الذي يراه أنه ليس هو ذلك الشيء الذي يعاف»[٦٧].

وبناء على هذا يصبح التخييل قريناً للكذب، ويوصف الشعر بأنه برهان كاذب[٦٨]، أو على أنه «أقاويل كاذبة بالكل لأنها توقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، أو توقع فيه المحاكي للشيء»[٦٩]، في الوقت الذي يكون فيه البرهان هو الأقاويل الصادقة بالكل[٧٠]. فالبرهان يعتمد على مقدمات صادقة ومطابقة للواقع لأنه يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأي ما، أمّا القياس الشعري فهو لا يهدف إلى اعتقاد شيء البتة، لأنه يعتمد على مقدمات لا يُشترَط أن تكون صادقة أو كاذبة ولا ذائعة ولا شنعة بل أن تكون مخيلة[٧١]، ومعنى أن تكون «مخيلة أن تتسم بالمحاكاة، أي أن تُخيل شيئاً على أنه شيء آخر، يقول ابن سينا: «المخيِّلات هي مقدمات ليست تقال ليصدق بها بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر، وعلى سبيل المحاكاة »[٧٢]، فالأقاويل الشعرية دون غيرها، خاصة البرهانية، لا يلتفت فيها إلى صدقها أو كذبها، بل إلى كونها مخيلة، بحيث تنفعل عنها النفس انفعالا نحو انقباض أو انبساط «لا لأنها صدقت بشيء منها، بل من جهة حركة تخييلية تعرض لها عندها»[٧٣].

إن ما يميز الشعر عن البرهان، أن التصديق البرهاني لا يحرِّك النفس على نحو ما يفعل التخييل الشعري، والدليل على ذلك أنه «ربما سمع المرء الثناء على جميل كان يعرفه جميلاً، أو الذم لقبح كان يعرفه قبيحاً، وكان التصديق لا يحرك منه شيئاً، فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله، فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعةً للتخيّل لا للصدق»[٧٤]. فالشعر وإنْ كان غير مصدق به فهو أشد تأثيراً في النفس من البرهان وهو مصدق به، لأن الصدق في حد ذاته ليس كفيلاً بإحداث التأثير لدى الناس «فقد يُصدَّق بقول ولا يُنفعل عنه» كما يقول ابن سينا، «فإن قيل مرة أخرى، وعلى هيئة أخرى، انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً. وربما كان المتيقن كذبه مُخيِّلا»[٧٥]. ولهذا فإن أكثر عوام الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق[٧٦]. ومن هنا فهم قد يستنكرون التصديقات ويهربون منها، في حين أنهم قد يستأنسون بالقول الصادق إذا حرف عن العادة ولحقه شيء من المحاكاة تفيده تخييلاً، فإمّا أن يفيد التصديق والتخييل معاً، وإمّا أن يفيد التخييل دون التصديق. يقول ابن

سينا: «وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»(٧٧)، معنى هذا أن التخييل الشعري، والذي له تأثيره الخاص عند الجمهور، يمكن أن يخدم أسباب الصدق نفسه، لأنه يبعث على اللذة أو التعجيب ــ كما يقول ابن سينا ــ ومن هنا تكون الأفعال الانسانية أكثر طواعية للتخييل من التصديق(٧٨).

يفوق التخييل الشعري ـ إذن ـ رغم كذبه التصديق البرهاني في التأثير والسبب في ذلك يرجع إلى «ما تكون عليه المقدمات الشعرية من هيئة وتأليف يقتضيان تأثر النفس عنها لما فيها من المحاكاة أو غيرها(٧٩). وعلى الرغم من أن التصديق والتخييل يلتقيان في أن كلا منهما إذعانٌ، فإن التخييل يكون إذعاناً للتعجب والالتذاذ بنفس القول، في حين أن «التصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»(٨٠). فالشكل في الشعر ــ المقدمات المخيلة ــ هو الذي يحدث التخييل ــ التأثير ــ وبعبارة أخرى، إن الأثر النفسي للشعر يتأتّى من اللذّة الناجمة عن الشكل وليس المضمون، لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأي ما، على عكس البرهان الذي يلتفت فيه إلى مطابقة الحقيقة التي يقدمها للواقع، ومن ثم يشترط صدقها، ولهذا لا بدّ من أن يعتقد فيما يلزم عن مقدماته. أمّا الشعر ــ وهو في حقيقة الأمر قياس سلمت مقدماته ــ فلا يُراد منه اعتقاد ما يلزم عن هذه المقدمات، بل الذي يراد منه فقط أن يحدث انفعالا نفسياً ما لدى المتلقي، إمّا استحساناً للشيء الجميل، وإمّا تقززاً من الشيء القبيح.

ومن هنا فإن الشعر لا ينظر إليه من حيث هو شعر على أنه كذب وإن كان لا يوقع التصديق. وهذا ما يضع الحد الفاصل بين القياس الشعري والقياس البرهاني. يقول ابن سينا، موضحاً ذلك الفرق بين القياس الشعري والقياس البرهاني، وقد ضرب مثالين يبين من خلالهما كيف أن الشاعر يثير لدى المتلقي

استحساناً أو تقززاً دون أن يقصد أن يعتقد المتلقي شيئاً ما، ومن الملاحظ أن ابن سينا قد ضرب مثالاً فظاً ينبو عن الذوق ليدل على انفعال التقزز الذي يثيره الشعر، وإن كان قد دلّ على الفكرة التي يريد أن يقولها. يقول:

«وأمّا القياس الشعري، وإنْ كان لا يحاول إيقاع التصديق، بل التخيّل، فإنه يرى أنه يوقع التصديق، ولا يعترف فيه من حيث هو شعر أنه كذب، وهو يستعمل مقدماته على أنها مسلمة، مثلاً إذا قال: فلان قمر لأنه حسن، فإنه يقيس هكذا: فلان وسيم، وكل وسيم قمر، ففلان قمر. فهذا القول أيضاً إذا سلم ما فيه، لزم عنه قول. لكن الشاعر ليس يريد في باطنه أن يعتقد هذا اللازم، وإنْ كان يظهر أنه يريده من حيث هو شاعر؛ بل قصده أن يُخَيِّل بهذا اللازم استحساناً من النفس للممدوح كما إذا قال: إن الورد سُرم بَغْل قائم في وسطه روث، فكأنه يحاول أن يقول: فكل ما هو سُرم بغل بهذه الصفة فهو نجس قذر. فإن قوله، وإنْ كان قياساً، أي إذا سلمت مقدماته لزم عنها المطلوب، فإنه ليس يروم بيان صحة اعتقاد هذا الرأي بقوله، بل يريد أن تتقزز النفس عن المقول فيه تخيلاً»[٨١].

وعلى الرغم من وجود هذا التعارض أو الاختلاف، أو ما يبدو تعارضاً واختلافاً بين القياس الشعري والقياس البرهاني في المقدمات (التشكيل) والنتائج (الغاية)، فإن هذا الاختلاف لا يشكل تناقضاً ما بين الشعر والبرهان أو الشعر والفلسفة، لأنه يفترض أن يكون الشعر ملتزماً ــ في نهاية الأمر ــ بما توصل إليه البرهان، فتصبح مهمة الشعر هنا تقديم ما أثبت بالبرهان بالفعل، ولهذا تسخر امكانات الشعر وما لديه من قدرة على التخييل في تخييل الحقائق البرهانية المراد توصيلها. ومن هنا قيل «إن كل مصدق به مخيل وليس ينعكس»[٨٢]. أو «إن كل مصدق به محرك للخيال وليس ينعكس»[٨٣]، وهذا يعني أيضاً من بعض الوجوه أن هناك موازاة دائمة بين الشعر والبرهان تربطه به؛ ذلك أنه يقدم نفس الحقائق والمعارف البرهانية ولكن على نحو تخييلي.

وبناء على هذا ينحصر الشعر في مجرد الشكل المؤثر، وتصبح الأقاويل الشعرية دون غيرها من الأقاويل هي «التي تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء» كما يقول الفارابي[٨٤]، سواء كان ذلك باستخدام المحاكاة أو التغييرات أو الحيل اللفظية والتركيبية التي من شأنها أن تحدث التأثير، كما سنتحدث عن ذلك

فيما بعد. ويمكن القول بعبارة أخرى ، ن ما يمكن أن يستخلصه الباحث من كل ما سبق أن التخييل ليس ــ في نهاية الأمر ــ إلاّ لون من ألوان المعرفة النفسانية ــ إنْ صحّ التعبير ــ التي تعتمد على الكشف، فالصورة التي يقدمها الشاعر بقصد إثارة الاستحسان أو التقزز، على حسب ما تقتضيه الحقيقة البرهانية المراد توصيلها إلى العامي، تستدعي خبرات سابقة تكون لدى المتلقي، تجعله يقارن بين الصورة وما يماثلها في الواقع ليصل إلى أحد أمرين، إمّا أن يقبل على الشيء وإمّا أن ينفر عنه. ومن هنا تتأتّى ضرورة التخييل وأهميته في بث رأي ما أو اعتقاد ــ مثبت بالفعل ــ إلى من هو عامي. ولهذا حرص الفلاسفة على أن يكون الشعر فرعاً من فروع المنطق، كما حرصوا على أن يكون التخييل الشعري موازياً للتصديق البرهاني، لأنه يشكل أداة للمعرفة تعتمد على الإثارة النفسية للمتلقي التي يترتب عليها أن يقوم بالفعل الذي كان سيفعله لو علمه بالبرهان.

وللفارابي صورة دالّة يحاول أن يقرب من خلالها فكرة التقابل بين البرهان والشعر، في الوقت الذي يؤكد فيه أيضاً الصلة بينهما، فيجعل نسبة الشعر الى الصنائع المنطقية كنسبة لعبة الشطرنج إلى قود الجيوش في الحرب، وكنسبة صناعة عمل التماثيل إلى سائر الصنائع العملية[٨٥]. وهذه الصورة وإنْ كانت تبرز الطبيعة التخييلية للشعر، التي تفرقه عن المعايشة العملية للواقع، فإنها في الوقت نفسه تؤكد الأساس المنطقي والمعرفي المشترك بين الخبرة الفنية والممارسة البرهانية، إلاّ أن الأولى تنتمي إلى المستوى التخييلي والثانية تنتمي إلى المستوى اليقيني.

٣ ــ مهمة الشعر

١ ــ اللذة:

ولكن إذا كنا قد عرفنا الصلة التي تربط مبحث المنطق ــ الذي يعد الشعر أحد فروعه ــ بالبناء الفلسفي الشامل عند الفلاسفة المسلمين، وأن ارتباط الشعر بالمنطق ــ وإنْ كان أدنى المباحث المنطقية باعتباره نشاطا تخييليا ــ قد أناط به مهام نافعة، تسهم في بناء المجتمع الفاضل الذي يحلم به فلاسفتنا، بناء على هذه العلاقة بين المنطق والفلسفة. وإذا كنا قد تعرّفنا ــ أيضاً ــ على الطبيعة التخييلية للشعر التي تميزه عن التصديق البرهاني والإقناع الخطابي، والتي تؤهله للقيام بمهامه، فإن تساؤلنا عن ماهية هذا الدور الذي يقوم به الشعر يظل قائما. فيمَ ينفع الشعر؟ وما هي المهام النافعة التي حددها له الفلاسفة؟ وهل الشعر عندهم جاء مقتصراً على تحقيق الفائدة فقط أو أنه يؤدّي أغراضاً أخرى غير أن يكون مفيدا؟ . . .

وإذا كان قد تبين أن التخييل الشعري ــ عند الفلاسفة ــ بمعنى الاستجابة النفسية غير الواعية التي يترتب عليها سلوك المتلقي إزاء الشيء المخيل ــ إمّا أن يقتصر على التأثير الانفعالي، فيصبح مجرد شعور باللذّة أو التعجب أو الدهشة، وإمّا أن يصحب ذلك الشعور سلوكٌ ما، فإن مهمة الشعر تكون بناء على ذلك إمّا التأثير فقط، بمعنى أن يهدف الشعر إلى تحقيق اللذة أو الإمتاع فحسب، وإمّا أن تتجاوز ذلك التأثير الانفعالي إلى التأثير في سلوك المتلقي وأفعاله. من هنا لا يختلف الفلاسفة المسلمون حول حقيقة أن الشعر نافع ولذيذ معاً، ولهذا تتحدد

قيمته ـ عندهم ـ في أنه مفيد وممتع، ويبدو ذلك واضحاً عند الفارابي الذي ينص صراحة على أن الشعر يستخدم في أمور الجد وأمور اللعب، يقول الفارابي:

« والأقاويل الشعرية منها ما يُستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الانسانية. وذلك هو السعادة القصوى »(٨٦).

يبين نص الفارابي أن الشعر نافع وممتع، فهو نافع من حيث أن له اسهامه الذي لا يمكن أن يغفل في الارتقاء بالإنسان، عن طريق التأثير في سلوكه ومن ثم توجيه أفعاله إلى الوجهة التي تمكنه من تحقيق الغاية القصوى من وجوده، وهي السعادة التي هي أكمل المقصودات الإنسانية على حد تعبيره. وفي الوقت نفسه هناك غرض آخر مقابل لهذه الأمور الجادة التي يستخدم من أجلها الشعر وهو اللعب.

ونظرة الفارابي إلى مهمة الشعر على هذا النحو، من حيث أنه يحقق هذين النوعين من الاستجابة لدى المتلقي وهما الشعور باللذة والتأثير في سلوك المتلقي بقصد توجيه أفعاله تنسحب على الفنون الأخرى التي تشارك الشعر في كونها محاكاة، مثل الموسيقى والنحت والتصوير. يقول الفارابي:

« والألحان بالجملة صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخرى المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس **منه لذة فقط**، من غير أن يوقع في النفس شيئاً آخر، ومنها ما ألف ليفيد مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر »(٨٧).

ويفصل الفارابي بين هاتين الوظيفتين اللعب أو اللذة، والفائدة أو « الأمور التي هي جد »، بحيث يصبح الشعر إمّا هادفاً إلى تحقيق اللذة أو تحقيق ما هو نافع ومفيد. ومن هنا نجده يدخل الشعر أو الأقاويل المحاكية ضمن ما يستعمله الإنسان ليتفرّح به فقط، بحيث لا ينال من وراء تحصيله شيئا سوى الراحة واللذّة فقط. وبعبارة أخرى يصبح الشعر وسيلة لتحقيق الراحة النفسية التي تقصد لذاتها لمجرد الالتذاذ بها، يقول الفارابي:

« كذلك ههنا معارف أخر (خارجة) تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة، قد يتشوقها الانسان ويقتصر منها على علمها وإدراكها فقط، وعلى اللذة التي تلحقه من إدراكها مثل الخرافات والأحاديث وأخبار الناس وأخبار الأمم التي إنما يستعملها الانسان ويسمعها ليتفرّح بها فقط، فإنه ليس معنى التفرّح سوى أن ينال الانسان راحة ولذة فقط. وكذلك النظر إلى المحاكين وسماع الأقاويل التي يحاكى بها أيضا وسماع الأشعار ومرور الانسان على ما يفهمه من الأشعار والخرافات التي يحدث بها ويقرؤ ها، هي أمور إنما يستعملها المتفرح بها والمستريح إليها للالتذاذ بما يفهمه منها فقط. وكل ما كان إدراكه لما يدركه أتقن كانت لذته أكمل. وكل ما كان المدرك أفضل وأكمل في نفسه كان الالتذاذ بإدراكه أكمل وأتم. فهذه أيضاً معارف وإدراكات إنما يوقف منها على الإدراك فقط وعند الالتذاذ فقط بالادراك »[٨٨] .

ولكن على الرغم من هذا، فإن الفارابي يحدد بشكل قاطع أفضلية الصنف الثاني من الفن (الذي يفيد مع اللذة شيئاً آخر) عن الصنف الأول ــ الذي يفيد لذة الحواس فقط ــ لما يقدمه من منفعة مباشرة تتصل بتقويم الانسان وتهذيبه حتى تصل به إلى درجة من الكمال تجعله فردا نافعا في المجتمع الفاضل[٨٩]، وفوق هذا فإنه يحرص على ألّا يكون الشعور باللذة أو المتعة في الشعر مقصودا لذاته، وليس ذلك تقليلا من شأن هذا الجانب في الشعر بل تقديراً له. لقد أدرك الفارابي أن هذا اللون من الشعر تحقيق نوع من الراحة للانسان يعينه على استرداد طاقاته التي يتوجه بها نحو أفعال الجد، وتجديدها، يقول الفارابي:

« إن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة، والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الانسان نحو أفعال الجد . . . فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذاً لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلا في الانسانية »[٩٠].

يقرُّ الفارابي إذنْ الجانب الممتع في الشعر وكونه ــ في الوقت نفسه ــ جادا نافعا، لكنه يجعل هذه الغاية (اللعب) غاية موجهة، بمعنى أنها تستخدم من أجل الأمور الجادة والنافعة، ولم يكن الفارابي أول مَنْ أدرك ضرورة اللعب أو اللهو أو

اللذة في حياة المرء، كي يستطيع مواصلة حياته بأعبائها ومشقاتها من أجل السعي نحو تحقيق السعادة، إذ سبقه إلى ذلك أبو زكريا الرازي الذي يرى أنه ينبغي أن يريح العاقل جسده من (الهم والفكر) بأن « ينيله من اللهو والسرور واللذة بقدر ما يصلحه ويحفظ عليه صحته لئلا يخور وينهد وينهك »[٩١]. وفي الوقت نفسه يؤكد الرازي أن هذا اللهو وذاك السرور لا بدّ من أن يكونا من أجل تجديد طاقات الانسان ليواصل فكره وهمه اللذين يصلان بالانسان العاقل إلى غاياته الانسانية، يقول الرازي:

« فإنه ينبغي أن يكون نيلنا وإصابتنا من اللهو والسرور واللذة لا أنها لها لنفسها، بل لكي نتجدد ونقوى به على العدو في فكرنا وهمّنا اللذين بهما نبلغ مطالبنا »[٩٢].

غير أن الفارابي يمضي قدما في تأكيد فكرة أن الفن الجاد هو الأعلى قيمة والأسمى مكانة، لأنه أكثر غناء وفائدة من غيره، ويتضح ذلك من حديثه عن الألحان والموسيقى:

« ولّما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها، على ما تبين في الصناعة المدنية، صارت الألحان الكاملة نافعة في افادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم »[٩٣].

ويقوم الشعر ــ عند ابن سينا ــ بأداء هاتين الوظيفتين (وهما اللذة والفائدة) أيضاً، إلاّ أن ابن سينا لم يتحدث عنهما على ذلك النحو التنظيري المفصّل الذي وجدناه عند الفارابي، فضلاً عن الاختلاف البين بينهما في استخدام المصطلح.

يفصل ابن سينا فصلاً تاما بين هاتين الغايتين، ويتضح ذلك أولا عندما يتحدث عن غاية الشعر عامة، حيث يذكر أن الشعر قد يُقال للتعجيب وحده، وقد يُقال للأغراض المدنية[٩٤]. وثانياً عندما يتحدث عن غاية الشعر عند العرب. حيث يرى أن « العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تُعَد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت

تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه »[٩٥]. ويفيد « التعجيب » « أو العجب » معنى الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي ؛ »قد يفيد هذا — عند الفارابي — معنى اللعب أو اللذة التي ليس وراءها منفعة ما، أمّا الأغراض المدنية التي يستخدم فيها الشعر عند ابن سينا، فهي تشير إلى الغاية التربوية والأخلاقية والاجتماعية للشعر، أي (أمور الجد) عند الفارابي.

غير أن ما يلفت النظر أن التعجيب الذي يتحدث عنه ابن سينا كغاية للشعر قد يبدو تعجبا مقصودا لذاته، بمعنى أنه يفتقد البعد الأخلاقي الذي نراه للعب عند الفارابي، وقد لا يشعرنا نصا ابن سينا السابقان بأفضلية الشعر الجاد أو النافع على الشعر الذي يهدف إلى تحقيق اللذة فقط، لكن هذا غير صحيح، ذلك لأن ابن سينا — وكما سنرى فيما بعد — ركّز بشكل أساسي على المهمة الأخلاقية للشعر التي تتضاءل إزاءها اللذة أو التعجب، ويتضح ذلك من تقديره الشديد للشعر الهادف، خاصة عندما يقارن بين الشعر اليوناني — الذي يراه نموذجاً لما ينبغي أن يكون عليه الشعر — وبين الشعر العربي الذي لا يحوز رضاه لافتقاده القيمة الأخلاقية.

لكن تصور الفلاسفة — عموماً — عن اللذة في الشعر يأتي مصاحبا لحديثهم عن المحاكاة، فاللذة تكاد تكون سمة لصيقة بالمحاكاة، حتى لو كانت المحاكاة موجهة إلى أمور الجد، فالمحاكاة في حد ذاتها ملذة، غير أن هذه اللذة تقيم على أساس ما تقدمه من نفع أو ما تقترن به من فائدة، وهي في الوقت نفسه تجعل الشعر أكثر تأثيراً في الناس من البرهان أو الصدق، ومن هنا يصبح الشعر أداة تعليمية، لأنه أكثر قبولا لديهم من البرهان. ومن ثم يمكن أن يُفْهم قول ابن سينا: « وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق »[٩٦]. بل إن هذه اللذة تمثل أحد أسباب وجود الشعر نفسه، فحب الناس للمحاكاة منذ الصغر يرتدُّ إلى الأثر الذي تخلفه في نفوسهم، وهو اللذة والفائدة معاً، والمحاكاة — بصفة عامة — كما يرى ابن سينا تقوم مقام التعليم كما هو الحال في الإشارة التي تحاكى بها المعاني، فإذا اقترنت العبارة بالإشارة أو المحاكاة — المحاكاة بالقول — بالإشارة فإنها توقع المعنى في النفس إيقاعاً جليّا وأكثر تأثيرا لالتذاذ النفس بالمحاكاة[٩٧].

وتقترن اللذة في الشعر — عند ابن رشد — بالفائدة، خاصة التعليم،

فيذهب إلى أن وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان أمر فطري يختص به الانسان من بين سائر الحيوانات، والعلّة في ذلك ــ كما يرى ابن رشد ــ أن «الانسان هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها»(٩٨). ويضيف إلى ذلك أن سرور الانسان بالمحاكاة والتذاذه بها أمر يرتد الى الفطرة الانسانية التي تؤثر التشبيه والمحاكاة وتلتذ بها دون غيرها من الصور المحسوسة في الواقع ، وبسبب فرح الانسان بالمحاكاة والتذاذه بها تصبح أداة معينة على الفهم . يقول ابن رشد :

«والدليل على أن الانسان يُسَرُّ بالتشبيه بالطبع ويفرح: هو أنّا نلتذ ونُسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء، مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين، ولهذه العلّة استعمل في التعليم عند الإفهام والتخاطب والإشارات، فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي يُقْصَد تفهيمه، لمكان ما فيها من الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل، فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولاً له»(٩٩) .

فاللذة التي يحققها الشعر تتأتّى من اعتماده على المحاكاة، كذلك فإن اللذة الناجمة عن الشعر هي ذاتها التي تحققها سائر الفنون التي تعتمد على المحاكاة كالتصوير أو الرسم. والسر في هذا (وجود اللذة) أن المحاكاة ليست تقليداً حرفياً للواقع، وأنها تتوسل بوسائط حسية مثيرة كالألوان والتزاويق في الرسم، والصور والموسيقى في الشعر، تلك التي ينفعل بها المتلقي، ومن ثم فهي تستميله ثم تعينه على فهم ما يراد إفهامه له.

والدليل على ذلك ــ كما يقول ابن سينا ــ أنك لا تفرح بانسان، ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد ، وإنْ بلغ الغاية في تصنيعه وتزيينه، ما تفرح بصورة منقوشة محاكية. ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص(١٠٠).

فابن سينا يقدر الجانب الممتع في الفن عموماً ــ وليس الشعر فقط ــ ، بل إن اللذة أو المتعة أو الفرحة التي تحققها المحاكاة في الفن ــ في تصوره ــ هي التي تسوّغ للمتلقي الإقبال على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بعده واختلافه عن هذا الواقع. ويتتبع ابن رشد خطى ابن سينا في تقدير جانب المتعة في الفن محدداً

السبب في تفضيل الناس الشيء المحاكى عن صورته الحقيقية في الواقع، مشيراً بذلك إلى الوسائط الحسية المثيرة التي يستخدمها الفن فتجذب الناس وتدعوهم إلى الالتذاذ به. يقول ابن رشد:

«الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي، ولذلك لا يلتذ انسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها، ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس في صناعة الزواقة والتصوير»(١٠١).

ومما يؤكد التذاذ الناس بالمحاكاة أن الناس قد تستقبح شيئاً موجوداً في الواقع، وتسر في الوقت نفسه بتأمل صورته، ويشير إلى هذا نص ابن سينا:

«والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرُّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكَّبوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت. ولهذا السبب ما صار التعليم لذيذاً، لا إلى الفلاسفة فقط، بل إلى الجمهور، لما في التعليم من المحاكاة، لأن التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس. ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها، فان لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم، بل إنما يلتذون قريباً ما يلتذون من نفس النقش في كيفيته ووضعه وما يجري مجراه»(١٠٢). وهذا يعني أن المحاكاة تُعدِّل من صورة الواقع، وتخلِّف إحساساً باللذة حتى لو كان الشيء المحاكى مستبشعا في الواقع، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المحاكاة لذيذة في حد ذاتها، حتى لو كان موضوعها قبيحا، وذلك لتقديمها الصورة الماثلة في الواقع بشكل حيوي وحسي ملموس، ولهذا استعملت المحاكاة في التعليم، وصار بسببها التعلم لذيذاً بالنسبة للجمهور (متلقي الشعر).

وعلى الرغم من تقدير الفلاسفة المسلمين لجانب المتعة في الفن ــ عموماً ــ فإنهم حرصوا على أن يكون هناك توازن ما بين المتعة (أو اللذة) والفائدة في العمل الفني. ومن البديهي بالنسبة لتصورهم عن الشعر ــ باعتباره وسيلة تخييلية لنقل المعارف والحقائق ــ التي توصل إليها البرهان ــ إلى الجمهور والعامة ــ أن يجمع الشعر بين هاتين الغايتين اللذة باعتباره تخييلاً ــ التركيز هنا يكون على الشكل

المؤثر ــ والفائدة وهي تتضمن المحتوى القيمي والأخلاقي الذي يفرضه العقل أو الحاكم الفيلسوف.

فالفارابي يحرص على أن يوازن بين جانبي اللذة والفائدة كغايتين للشعر، ويبدو ذلك في تعريفه لطراغوذيا (المأساة) مع إدراكه بأن هذا النوع الأدبي خاص باليونانيين وحدهم. يقول الفارابي:

«أمّا طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم، يلتذُّ به كل مَنْ سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، يمدح بها مدبرو المدن»(١٠٣).

كما يقيم ابن سينا هذا التوازن في تعريفه (للطراغوذيا) أيضاً التي يرى أنها تهدف إلى المتعة وتحقق الغاية الأخلاقية في وقت واحد. فيقول إن هذا النوع من الشعر «له وزن طريف لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية»(١٠٤)، كما يشير إلى ذلك مرة أخرى، حيث يرى أن (طراغوذيا) هو النوع الأدبي الذي تذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ(١٠٥).

وبالإضافة إلى ما سبق، يحرص ابن سينا حرصاً شديداً على تأكيد أن الشعر أو المحاكاة لا ينبغي أن تكون مقصودة لذاتها وأنه ينبغي أن تكون موجهة إمّا إلى مدح وإمّا إلى ذمّ. وينظر إلى المحاكاة الصرفة ــ التي لا يراد منها مدح ولا ذم ــ على أنها «قول هذر»(١٠٦). ولا يختلف ابن رشد عن ابن سينا، بل يبدو أكثر تشدداً، فاللذة عنده ليست أي لذة اتفقت، وإنما هي لذة ذات محتوى أخلاقي، لأنها لا بدّ من أن تقترن بتخييل الفضائل فتلك هي التي تناسب صناعة المديح (أو الطراغوذيا). ومن ثم يستنكر ابن رشد أن يدخل الشعراء أشياء في مدائحهم لمجرد الالتذاذ بها أو التعجب فقط دون أن تكون هذه المدائح مثيرة لانفعاليْ الخوف والحزن. يقول ابن رشد:

«ومن الشعراء مَنْ يدخل في المدائح أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة... وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه. وذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح»(١٠٧).

ولا نجد من بين هؤلاء الفلاسفة ــ غير الفارابي ــ الذي يلمس بشكل مباشر خطورة اختلال التوازن بين جانبي اللذة والفائدة من الشعر، بحيث يطغى جانب الامتاع أو اللذة على الجانب الجاد والنافع والمفيد في الشعر، فيظن أن المقصود من الشعر هو اللهو أو اللعب أو الامتاع فقط. فمثل هذا الأمر يحدث ــ في زعم الفارابي ــ عندما يسود فكر المدن الظالمة أو الجاهلية، الذي يضل السبيل إلى السعادة الحقة أو يجهله، فيخفق في تحقيقها للناس، ومن ثم يصور هذا الفكر الفاسد ــ للناس ــ الأشياء المتعبة على أنها الشقاوة، والراحة وأصناف اللعب على أنها هي السعادات، لأن أفعالها تشبه السعادة الحقة، فيتحولون إلى طلب أفعالها، كما يعجز مثل هذا الفكر عن إدراك الدور الحقيقي للفن عامة، وللشعر بشكل خاص. فيُظَن أن الراحة التي يقدمها جانب اللعب في الشعر هي المقصود الأول من هذا الفن، ومن هنا يميل هذا الفكر بالناس إلى طلب الأقاويل التي من شأنها أن تستعمل في اللعب فقط، أو ما يحقق الراحة التي يظن بها أنها هي السعادة الحقة ــ وذلك ما حدث في عصر الفارابي على حد قوله ــ ويترتب على هذا أن يتجه الجمهور نحو أفعال هذا الجانب، وينصرفوا عن الأمور التي يمكن أن ينالوا بها السعادة الحقة، ومن ثمّ ينحرف الفن ــ بما في ذلك الشعر ــ ويأتي بما تنهى عنه الشرائع. ولهذا أصبح التخييل مرذولاً عند أهل الخير في عصره بشكل يكلفه عناء كبيراً في توضيح أهمية الفن وجدواه للفضلاء وأهل الخير من أبناء عصره[١٠٨].

ولكن ــ وعلى أية حال ــ فإنه يمكن القول ــ أخيراً ــ إن الفلاسفة المسلمين حرصوا على أن تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية في العمل الشعري، لأن كلاً منهما يسهم بشكل فعّال في سعي الانسان نحو تحقيق وجوده الأفضل، وبسعي البشر ــ عموماً ــ نحو تحقيق السعادة.

٢ ــ الفائدة:

أ ــ الغاية التعليمية

وتتأتّى فائدة الشعر عند فلاسفتنا من أنه يحقق غايتين أساسيتين، الأولى غاية تعليمية صرفة، والأخرى غاية تربوية أخلاقية، وكل منهما ــ يرتبط بتحقيق الكمال الانساني في المدينة الفاضلة، ويعتمد ــ أساساً ــ على الطبيعة التخييلية

للشعر. ذلك أنه إذا كان قد تبين أن التعليم والتأديب هما وسيلتا المعلم أو المرشد أو الفيلسوف لإيجاد الأمور الجزئية في المدن، فإن الشعر يقوم عن طريق التخييل والمحاكاة بدوره في تعليم أهل المدن من ناحية وتأديبهم من ناحية أخرى.

وترتبط المهمة التعليمية التي يقوم بها الشعر بتقريب المعارف النظرية أو الأشياء المشتركة التي ينبغي أن يعلمها أهل المدينة الفاضلة، والتي لا بدّ من معرفتها ــ بداية ــ تمهيداً لتحقيق الكمال المنشود.

ويسند كل من الفارابي وابن رشد تلك المهمة للشعر على نحو مباشر، وهذا ما توضحه نصوص لهما تميزا بها عن ابن سينا وغيره من الفلاسفة. إذْ يفرِّق الفارابي بين طريقين للتعليم هما التصور (طريق الخاصة) والتخيل (طريق العامة)؛ فالأشياء النظرية إمّا أن ترتسم في نفس الانسان كما هي موجودة، وهذا هو التصور، وإمّا أن ترتسم خيالاتها ومثالاتها وذلك هو التخيل. يقول الفارابي:

«ومبادىء الموجودات ومراتبها والسعادة ورئاسة المدن الفاضلة إمّا أن يتصورها الانسان ويعقلها وإمّا أن يتخيلها. وتصورها هو أن ترتسم في نفس الانسان ذواتها كما هي موجودة في الحقيقة. وتخيلها هو أن ترتسم في نفس الانسان خيالاتها ومثالاتها وأمور تحاكيها»[١٠٩].

والذين يتوجهون إلى السعادة «متصورة» ويتقبلون المبادىء وهي «متصورة» ــ كما يقول الفارابي ــ هم الحكماء. ويعبارة أخرى، إن التصور هو ما يختص به الفلاسفة أو الحكماء أو مَنْ يليهم اتباعا لهم وتصديقا وثقة بهم. أمّا الباقون وهم عامة الناس الذين لا قدرة لهم سواء بالفطرة أو بالعادة على تفهم تلك المبادىء أو تصورها فأولئك ينبغي أن تخيل لهم مبادىء الموجودات ومراتبها والعقل الفعّال والرئاسة الأولى كيف تكون بأشياء تحاكيها[١١٠].

من هنا يلحّ الفارابي على أن الأشياء النظرية ينبغي أن تفهم العامة مثالاتها، وذلك عن طريق الشعر، أو أن تُمكَّن في نفوسهم بالإقناعات وذلك بواسطة الخطابة، لأن هؤلاء غير قادرين على تفهم تلك الأمور بالطرق البرهانية[١١١].

إذْ أن طرق البراهين اليقينية التي تحصل بها الموجودات أنفسها معقولة ولا تستعمل إلاّ في تعليم مَنْ سبيله أن يكون خاصياً[١١٢].

ويتفق ابن رشد مع الفارابي في هذا التصور، حيث يرى ابن رشد أن العلوم النظرية تغرس في نفوس أهل المدن عن طريق الأقاويل الخطابية والشعرية. في حين أن الطريقة التي يتعلم بها الخواص العلوم النظرية هي الطرق الحقيقية. ويعلل ذلك بأن أفلاطون استخدم الطرق الخطابية والشعرية في تدريس الحكمة للجمهور، لأن الجمهور في هذه الحالة يكونون أمام أحد أمرين، إمّا أنهم لا يستطيعون معرفة الحقائق النظرية عن طريق الأقاويل البرهانية، وإمّا أنهم لا يستطيعون على الإطلاق. ولّما كان الأمر الأول يستحيل بالنسبة للجمهور، فإن الشعر يصبح هو الطريقة المناسبة التي تعين المرء على تحقيق ما يمكنه من الكمال الانساني(١١٣).

والإضافة التي يحققها ابن رشد ويتميز بها عن الفارابي أنه يرى أن الأقاويل الشعرية ليست هي السبيل إلى تعليم الجمهور فقط، وإنما تُستخدم أيضاً في تعليم الصبية بل هي أكثر ملاءمة لتعليم الصغار ــ على حد تعبيره ــ، حتى إذا كبروا استعملت معهم الأقاويل البرهانية، ذلك إذا كانوا سيصبحون حكماء، أمّا الذين لا يرقون إلى هذا المستوى من التعليم لسبب ما في طبيعتهم، فإنهم يظلون أدنى من ذلك، فتستخدم معهم الأقاويل الجدلية أو الطريقان الشائعان في تعليم الجمهور، وهما الطرق الخطابية والشعرية(١١٤).

يصبح الشعر ــ إذنْ ــ وسيلة لتعليم الجمهور والعامة وتقريب المعارف النظرية والحقائق الفكرية التي يعجزون عن التوصل إليها بالبرهان، بل إنه ــ أي الشعر ــ ينجح في تمكين هذه الأشياء النظرية من نفوسهم، ولهذا يرى الفارابي أن «التخييل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها»(١١٥).

والسبب في إسناد تلك المهمة للشعر على وجه خاص أنه يقوم بشكل أساسي على التخييل والمحاكاة، والتخييل والمحاكاة في هذا السياق ــ لا يخرجان عن حدود التصوير والاستخدام الحسي للغة عموماً، وهو ما يعتمد عليه الشعر بشكل أساسي، فالتصوير يساعد على تقديم الأفكار المجردة والأشياء بشكل حسي ملموس بحيث يمكن للعامي أن يتعرَّف على تلك الأفكار ويفهمها ويتعلمها. وبالاضافة إلى هذا، فإن المحاكاة بالمثالات، التي يقصد بها التشبيه،

تقوم على علاقة المقارنة بين شيئين، تجمع بينهما المشابهة أو المماثلة، مما يساعد على تقريب الشيء أو الأمر المطلوب توصيله للجمهور إلى أفهامهم، بل وشرحه وتوضيحه. وبهذا تصبح الأشياء النظرية التي يصعب على الجمهور فهمها سهلة، فالشعر يتيح هذه السهولة بوسائله التصويرية المختلفة. ولهذا يرى الفارابي أن تعليم جمهور الأمم وأهل المدن إنما يسهل عن طريق التخييل أي تخييل الأمور التي ثبتت ببراهين يقينية[116]، ذلك أنه ــ وكما يرى ابن رشد ــ بدلاً من أن يُتعرَّف على جوهر الشيء ــ وهو أمر صعب بالنسبة للعامي ــ فانه يُتعرف على شبيهه أو نظيره أو مماثله مما يقرب إليه ذلك الشيء المحاكَى، شريطة أن يكون هذا الجوهر قد عرف وتفهم من قبل. ومن هنا يطلق ابن رشد على الشعر «التعليم الشعري»[117] تثبيتاً للدور التعليمي الذي يقوم به الشعر في تقريب الأشياء التي يعسر فهمها واستناداً إلى المحاكاة التي يتقوّم بها الشعر.

وتتفاوت مراتب الأمور التي تحاكى بها الأشياء النظرية ــ مبادىء الموجودات والسعادة ومراتبها ــ عند كل من الفارابي وابن رشد ــ من حيث القرب أو البعد عن الحقيقة أو الأصل، والصدق والكذب، والجودة في المحاكاة. يقول الفارابي:

«والأمور التي تحاكى بها هذه تتفاضل، فيكون بعضها أحكم وأتم تخييلاً، وبعضها أنقص تخييلاً، وبعضها أقرب إلى الحقيقة، وبعضها أبعد عنها، وبعضها مواضع العناد فيه قليلة أو خفية، أو تكون مما يعسر عنادها، وبعضها مواضع العناد فيه كثيرة أو ظاهرة، أو تكون مما يسهل عنادها وتزييفها»[118].

وحين يفاضل الفارابي بين هذه المراتب فإنه يحكم في اختياره معياراً فنياً، حيث يجعل الأسبقية لما كان أتم محاكاة، ويليه ما كان أقرب الى الحقيقة. يقول الفارابي:

«. . . وإنْ كانت تتفاضل اختير أتمها محاكاة، والتي مواضع العناد فيها إمّا غير موجودة أصلاً، وإمّا يسيرة أو خفية، ثم ما كان منها أقرب إلى الحقيقة، ويطرح ما كان غير هذه من المحاكاة»[119].

أمّا ابن رشد، فهو يحكم معيارا أخلاقياً، حيث يفضل المحاكاة القريبة من الأصل، بينما يستبعد بل يرفض المحاكاة البعيدة (الكاذبة)[120]. ويرتبط ذلك

الاختيار عنده بتربية النشء، فهو ــ وقد جعل الشعر وسيلة أساسية لتعليم النشء وتربيتهم ــ يحس ما للشعر من تأثير في تكوين عقولهم. وهو إذْ يهتم بصحة نشأتهم العقلية اهتمامه بصحتهم البدنية يحذر من استخدام المحاكاة البعيدة عن الأصل أو الزائفة أو التمثيل بالحكايات الكاذبة مثل القول الشائع عند المتكلمين ــ في أيامه ــ من أن الله فاعل الخير والشر، وإنْ كان هو في حقيقة الأمر خيراً محضاً. ذلك أن مثل هذا القول يفسد عقول الصغار ــ الذين ليس لديهم القدرة على التمييز بين ما هو صادق وما هو كاذب ــ لما ينطوي عليه من انتقاص لكمال الله وخيريته. وابن رشد إذْ يحس خطورة تأثير الشعر على هؤلاء الصغار ــ على هذا النحو ــ لا يجد غضاضة ــ في ذات الوقت ــ في تخييل الأمور والأفعال الإلهية ومحاكاتها بأشباهها من الأفعال الإرادية وأفعال القوى الطبيعية، كذلك محاكاة المعقولات بأشباهها من المحسوسات ومحاكاة السعادة القصوى التي هي غاية الأفعال الانسانية بأشباهها من الطبيعيات التي يعتقد أنها الغاية(١٢١).

ب ــ الغاية التربوية والأخلاقية:

وكما يفيد الشعر في تعليم الجمهور والنشء المعارف النظرية، فإنه يسهم أيضاً في تأديبهم وتهذيبهم ليرتقي بهم إلى الحال الأفضل، وذلك بغرس الفضائل والصناعات العملية فيهم حتى يؤدّوا أفعالها التي تقودهم إلى أن يصبحوا أفرادا نافعين في المجتمع الفاضل. فالشعر يساعد العامة على أن يرتقوا بانسانيتهم إلى الحال الأفضل لما له من تأثير مباشر على السلوك الانساني والأخلاقي. والسبب في ذلك هو تلك الطبيعة التخييلية التي يتميز بها الشعر، فالشعر وحده هو الذي يفلح في تحقيق إثارة انفعالية ما للعوام تدفعهم وتحثهم بدورها على إيثار الفعل الجميل وتجنب الفعل القبيح.

ولقد اتفق كل من الفارابي وابن رشد على أن هناك طريقتين يسلكها الحاكم أو الفيلسوف لتحصيل الفضائل في نفوس العامة. إمّا الاقناع وذلك بالأقاويل الخطابية أو الشعرية، وإمّا الإكراه.. يقول الفارابي:

«وأمّا الفضائل العملية والصناعات العملية فبأن يعودوا (أي العامة والجمهور) أفعالها وذلك بطريقين، أحدهما بالأقاويل الإقناعية والأقاويل الانفعالية وسائر الأقاويل التي تمكن في النفس هذه الأفعال والمَلَكات تمكيناً تاما،

حتى يصير نهوض عزائمهم نحو أفعالها طوعا، وتلك ممكنة بما أعطتها المَلَكَات استعمال الصنائع النطقية وما يعود من استعمالها. والطريق الآخر هو طريق الإكراه»[١٢٢].

أمّا ابن رشد فهو ينص صراحة على أن الأقاويل الشعرية هي التي تستخدم في تحصيل الفضائل في نفوس المدنيين، فيقول:

«إنّا نقول إن هناك طريقين تحصَّل بهما الفضائل في نفوس المدنيين، أحدهما الأقاويل الخطابية والشعرية، والآخر الإكراه»[١٢٣]. كما يقول ابن رشد، إن أولئك المدنيين يمكن أن يُقادوا إلى أداء أفعال تلك الصناعات والفضائل العملية من خلال نوعين من الأقاويل، هما الأقاويل الإقناعية والانفعالية تلك التي توجههم نحو اكتساب الخصال الفاضلة[١٢٤]. ويشير ابن رشد ــ في الوقت نفسه ــ إلى فائدة الموسيقى في تهذيب الناس وتقويمهم، وهو لا يقصد هنا الموسيقى في حد ذاتها، وإنما الألحان المصاحبة للأقاويل المحكية أو الشعرية أو على حد قوله: «الأقاويل المحكية ذات اللحن»، فهو يجعلها معينة للشعر في تهذيب أهل المدن، لأن مصاحبة الموسيقى للأقاويل المحكية تجعلها أكثر تأثيراً وتحريكاً للنفس[١٢٥]. وقد أشار الفارابي إلى الفكرة ذاتها قبل ابن رشد، حيث ذهب إلى أن أقسام الألحان تابعة لأقسام الشعر من حيث قيامها بوظائفها في تهذيب نفوس أهل المدن وتقويمهم وغرس الفضائل فيهم[١٢٦].

وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يمكن الوقوف على هذا الدور التربوي الأخلاقي للشعر على نحو واضح ومحدد في نص للفارابي، يتحدث فيه عن الغايات الأخلاقية والتربوية للشعر، التي ترتكز بشكل أساسي على الطبيعة التخييلية للشعر. يقول الفارابي:

«الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء، وهي ستة أصناف، ثلاثة منها محمودة، وثلاثة مذمومة، فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة، وتخييل الأمور الإلهية والخيرات. وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبيح الشرور والنقائص وتخسيسها. والثاني الذي يقصد به إلى أن تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى القوة من عوارض النفس، ويكسر منها إلى أن تصير إلى الاعتدال، وتنحط عن

الإفراط، وهذه العوارض هي مثل الغضب، وعزة النفس، والقسوة، والقِحّة، ومحبة الكرامة، والغلبة، والشره، وأشباه ذلك، ويسدِّد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور. والثالث الذي يقصد به إلى أن تُصلَح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من عوارض النفس، وهو الشهوات واللذات الخسيسة وزور النفس ورخاوتها، والرحمة، والخوف، والجزع، والحياء، والترفُّه، واللين وأشباه ذلك، لتكسر وتنحط من إفراطها إلى أن تصير إلى الاعتدال، ويسدد نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور. والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة، فإن هذه تفسد كل ما تُصْلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال إلى الافراط»[١٢٧].

فالفارابي يحدد في هذا النص ثلاث مهام نافعة أو محمودة للشعر، تتضافر كلها من أجل تكوين الانسان الفاضل. وفي الوقت نفسه يشير إلى ثلاث مهـام أخرى مذمومة هي على النقيض من تلك المهام المحمودة. أمّا المهام المحمودة، فأولها أن الشعر يعين المرء على استكمال قواه الناطقة واصلاحها وتقويمها، بأن يوجه فكرها نحو السعادة وما ينبغي أن يؤدي من أفعال لتحقيق تلك الغاية، وذلك بتصوير الأمور الإلهية أو تخييلها، بشكل محبب إلى النفوس، وإظهار الفضائل في أحسن الصور، وذلك بتحسينها، والحث على أفعالها، وتصوير الشرور والرذائل بأقبح الصور بتقبيحها والتنفير من أفعالها. أمّا الغاية الثانية التي يقوم بها الشعر فهي تختص بتقويم القوة الغضبية التي تنبعث إلى دفع المنافي والضار، ثم تدفع بالانسان إلى طلب الغلبة والكرامة وحب الانتقام، وذلك بالحد من إفراطها ، حتى تصبح معتدلة ، ومن ثم توجه أفعالها الى الخير بدلاً من الشر. في حين تختص الغاية الثالثة المحمودة بكسر الجانب الشهواني في الانسان، والذي يسعى لجلب الضروري والنافع من الشهوات واللذات الخسيسة، والذي يستميل المرء إلى الخضوع للعوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من النفس، مثل زور النفس ورخاوتها والرحمة والخوف، والوصول بهذه العوارض إلى حد من الاعتدال يعين أصحابها على استخدامها فيما يفيد في الخير.

هذه هي الأغراض أو الغايات المحمودة التي يحددها الفارابي للشعر، أو التي ينبغي على الشعر أن يسعى لتحقيقها، في الوقت الذي يستنكر فيه ويرفض ثلاث

غايات مذمومة لأنها مفسدة وضارة بتكوين الانسان الفاضل، إنْ أردنا له أن يكون فاضلا. فينبغي إذنْ أن يتجنب الشاعر الشعر الذي لا يسدد فكر القوة الناطقة نحو السعادة الحقة، ولا يعنى بتخييل الأمور الإلهية أو تخييل الفضائل وتقبيح الرذائل. كما يجب أن يتجنب الشعر الذي يغذي القوى الشهوانية، وبعبارة أخرى، الشعر الذي يغذي الانفعالات والغرائز، فيقصد الشعر الذي يثير اللذات الخسيسة والشهوات، أو ما يرقق النفس فيضعفها أو ما يحثّ على الغلبة والانتقام، أو ما يحث الناس على الأفعال القبيحة وأفعال الشر. لا بدّ للشعر من أن يرقى بالانسان فيجعله في حال من التوسّط والاعتدال بحيث تسدد أفعاله إلى الخير ومن ثم يستطيع أن يصل إلى غايته القصوى وهي السعادة.

هكذا تتحدد غاية الشعر الأخلاقية التربوية عند الفارابي، فَيُصْبح له دور مباشر في تقويم الجانب العملي الأخلاقي الذي يهدف في النهاية إلى الخير. وهذه النظرة هي التي دفعت الفارابي إلى رفض الشعر الذي ينافي مضمونه وغاياته ذلك المضمون وتلك الغايات التي حددها، فهو يرفض الشعر الذي يثير الغرائز والانفعالات التي تضر به فيقدم الانسان على فعل القبيح وينحرف عن طريق الجادة. ومن هنا نجد الفارابي يشنُّ هجومه على الشعر العربي، لأنه في «النهم والكدية»(١٢٨).

وتتشابه نظرة الفارابي لمهمة الشعر مع تصور ابن مسكويه لمهمة الشعر التربوية حيث يسند للشعر دوراً تربوياً في تكوين النشء، فالشعر ــ في تصور ابن مسكويه ــ يعين في نقل القيم الأخلاقية التي تقوِّم ما قد ينشأ عليه الصبي من اعوجاج في السلوك، يقول ابن مسكويه:

«إن الصبي في ابتداء نشوئه يكون على الأكثر قبيح الأفعال، إمّا كلها وإمّا أكثرها فإنه يكون كذوباً، ويخبر ويحكي ما لم يسمعه، ولم يره، ويكون حسوداً سروقاً نماماً لجوجاً، ذا فضول، أضر شيء بنفسه وبكل أمر يلابسه. ثم لا يزال به التأديب والسنن والتجارب حتى ينتقل في أحوال بعد أحوال. فلذلك ينبغي أن يؤخذ ما دام طفلاً بما ذكرناه ونذكره. ثم يُطالب بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التي تجري مجرى ما تَعَوَّد بالأدب، حتى يتأكد عنده بروايتها وحفظها والمذاكرة بها جميع ما قدمنا. ويحذر النظر في الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله.

وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع، فإن هذا الباب مفسدة للأحداث جداً»(١٢٩).

هكذا تكون نظرة ابن مسكويه الأخلاقية للشعر في تربية الصبية وتعليمهم، ففي الوقت الذي يحس فيه بأهمية الشعر في تربية الصغار وتنشئتهم، يدرك — أخلاقياً — مكمن الخطورة فيه الذي يجعله ينحرف بأولئك الصغار فيفسدهم، ولهذا يدعو ابن مسكويه إلى أن يتجنب الصغار أشعار النسيب لأنها تحثُّ على الفسوق، وأن يؤدبوا بالأشعار التي تحثُّ على الفضائل مثل الشجاعة والكرم.

ولا يختلف تصور ابن سينا وابن رشد للمهمة التربوية للشعر عن تصور الفارابي — وإنْ لم نجد لأيهما نصاً صريحاً تتحدد فيه مهام الشعر على ذلك النحو الذي وجدناه في نص الفارابي السابق — فكل من ابن سينا وابن رشد يرى أن الشعر له تأثيره المباشر على السلوك الانساني والأخلاقي، ومن ثمّ فإنهما يلحّان على قيامه بتلك المهمة، بل إن اعجابهما — أو على الأقل ما قد يبدو اعجاباً — بالشعر اليوناني — في حدود فهمهما له — وهجومهما على الشعر العربي في الوقت نفسه يؤكد أنهما يحرصان على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر، وما ينبغي أن يقوم به في تربية الفرد والجماعة وتوجيههما. فالشعر لا بدّ من أن يكون خادماً للأخلاق والسياسة معاً، وقد مَرّ بنا تصور ابن سينا للشعر من حيث أنه يُقال للأغراض المدنية(١٣٠)، والأغراض المدنيّة عند فلاسفتنا تتعلق بالأخلاق والسياسة، وبعبارة أخرى، تتصل بالجانب العملي من فلسفتهم، وهو ما يرتبط بأخلاقيات وسلوك الفرد كفرد وسلوكه كفرد يعيش وسط الجماعة. ولا يجد ابن سينا غير الشعر اليوناني مثالاً تتحقق فيه هذه الغاية. ذلك لأن الشعر اليوناني في تصوره شعرٍ هادف وموضوعي، فهو ذو أغراض عملية أخلاقية مباشرة، لأنه يهدف إلى الحثّ على فعل أو الردع عن آخر، وهذا يرتدُّ إلى أنه لا يحاكي الذوات أو الأشخاص، بل يحاكي الأفعال التي يقوم بها الأشخاص. أمّا الشعر العربي فهو شعر غير هادف، إنه شعر انفعالي وذاتي لأن العرب كانت تعنى بمحاكاة الذوات، ولم تكن تقول الشعر للحث على فعل أو الردع عن آخر، إنما كانت تقول الشعر لأحد أمرين، إمّا لاستمالة المتلقي إلى أمر من الأمور، فيدفع إلى انفعال ما أو فعل ما، وإمّا لإثارة الدهشة أو اللذة فقط، يقول ابن سينا:

« وأمّا اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل ، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر ، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال في كل فعل »(١٣١) .

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا حول أن غاية الشعر هي الحث على عمل بعض الأفعال او الردع عن بعضها . فهو يرى أن المحاكين والمشبهين إنما يقصدون بمحاكاتهم وتشبيهاتهم أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية ، وأن يكفّوا عن عمل بعضها(١٣٢) .

ولّما كان مقصد المحاكاة - في تصور ابن رشد - الحث أو الكف، فهي إمّا أن تكون حثاً على فضيلة أو كفّاً عن رذيلة . وهذا بعينه ما يتحقق في الشعر اليوناني، حيث يشير ابن رشد إلى أن اليونانيين «لم يكونوا يقولون شعراً إلّا وهو موجه نحو الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة، أو ما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف»(١٣٣) .

فابن رشد هنا ــ مثل ابن سينا ــ يرى أن الشعر اليوناني شعر موضوعي هادف، لأنه يرمي إلى تحقيق أغراض نفعية مباشرة. ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في تأكيد فكرة أن الشعر اليوناني يقوم على محاكـاة الأفعال لا الذوات مثل الشعر العربي، حيث يرى ابن رشد ــ في صدد حديثه عن الطراغوذيا اليونانية التي يسميها (المديح) ــ أن «العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح، لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة، وأفعالهم الحسنة، واعتقاداتهم السعيدة، والعادات تشتمل الأفعال والخلق. . . وهذا كله ليس يوجد في أشعار العرب وإنما يوجد في الأقاويل الشرعية المديحية»(١٣٤).

تتحدد غاية الشعر ــ عند ابن سينا وابن رشد ــ إذنْ ــ بأنها الحثُّ على فعل أو الكفُّ عن فعل، ولّما كانت الأفعال الانسانية التي تُحاكَى في تصور الفلاسفة عموماً إمّا جميلة وإمّا قبيحة، أو بعبارة أخرى إمّا فضائل وإمّا رذائل، فمن البديهي أن يكون الحثُّ مرتبطاً بالأفعال الجميلة أو الفضائل، والردع مرتبطاً بالأفعال القبيحة أو الرذائل. وفي كلا الأمرين يقوم الشعر بدوره التخييلي الذي

يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل والنفور من الفعل القبيح. ويرتبط هذا الدور التخييلي بالتحسين والتقبيح اللذين حددهما كل من ابن سينا وابن رشد كغايتين أخلاقيتين للمحاكاة في الشعر، فيقول ابن سينا:

«وكل محاكاة فإمّا أن يُقصد بها التحسين وإمّا أن يُقصد بها التقبيح»(١٣٥).
ويقول ابن رشد أيضاً:

«إن كل تشبيه وحكاية إنما يُقصد بها التحسين والتقبيح»(١٣٦).

فالتحسين والتقبيح في الشعر يعينان على تثبيت قيم أخلاقية بعينها على نحو مؤثر، ويتحقق ذلك في الشعر اليوناني على وجه الخصوص، كما يشير إلى ذلك ابن سينا في قوله:

«وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح أو التحسين، وبالجملة المدح أو الذم. وكانوا يفعلون فعل المصوِّرين، فإن المصورين يصورون المَلَك بصورة حسنة، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة وكذلك مَنْ حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني حال الغضب والرحمة: فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة والرحمة بصورة حسنة»(١٣٧).

والتحسين والتقبيح ــ بوصفهما غايتين للمحاكاة ــ ليسا مقصودين لذاتهما، وإنما هما غايتان أوليـان تهدفان إلى غاية أخلاقية أبعد، هي الحث على الفعل أو السلوك المرغوب فيه، أو الردع عن سلوك آخر غير مرغوب فيه، ومن ثمّ يترتب السلوك الانساني على أساس موضوع كل من التحسين والتقبيح الذي يفترض أنه ملتزم بمجموع القيم الأخلاقية والمثل التي يضعها الحاكم الفيلسوف.

وعندما يقف كل من ابن سينا وابن رشد عند غاية ثالثة للمحاكاة وهي «المطابقة»، وهي التي يكون الهدف منها جمالياً صرفاً، فتكاد تخلو من أي محتوى أخلاقي، إذْ أن الغرض منها أن يكون هناك تطابق بين الشيء المحاكَى والشيء المحاكِي، فإنهما يفضلان أن تميل هذه المطابقة إلى أحد الجانبين إمّا إلى تحسين، وإمّا إلى تقبيح، حيث يصبح هذا القسم من المحاكاة بمثابة المادة الخام المُعَدّة لأن تصبح تحسيناً للشيء أو تقبيحاً له. ويرتدُّ هذا كله إلى تأكيد ابن سينا وابن رشد للغاية الأخلاقية للشعر، وحرصهما عليها أكثر، استبعاداً لأن تنحصر قيمة العمل

الشعري في القيمة الجمالية فقط. فابن سينا لا يقرُّ أن يُستخدَم تشبيه لمجرد التشبيه، فلا بدّ من أن يكون مقصوداً منه التحسين أو التقبيح. يقول ابن سينا:

«والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يُمال بها إلى قبح وأن يُمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة مُعَدَّة، مثل مَنْ شَبّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإن هذه مطابقة يمكن أن تُمال بها إلى الجانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام، فالأول يكون مهيئاً نحو الذم، والثاني يكون مهيئاً نحو المدح. فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمن شيء زائد.. فأمّا إذا تركت على حالها ومثالها، كانت مطابقة فقط»(١٣٨).

وإذا كان التحسين والتقبيح يرتبطان بشكل مباشر بالغاية الأخلاقية للشعر عند ابن سينا، من حيث إنه حث أو ردع، فإن التشبيه أو المحاكاة بقصد المطابقة ـ كما يفعل بعض الشعراء اليونانيين، أو كما يحدث عند العرب، حيث كانت تقول الشعر لتعجب بحسن التشبيه فقط(١٣٩) ـ يبدو أقل قيمة وأهمية من المحاكاة التي تهدف إلى التحسين أو التقبيح. بل إنه يتحول إلى نوع من العبث، لخلوِّه من الغرض الأخلاقي الذي يكسب الشعر قيمته وأهميته.

ولا تختلف رؤية ابن رشد لهذا القسم من المحاكاة «المطابقة» عن تصور ابن سينا، حيث يقول ابن رشد:

«وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح، لكن نفس المطابقة فقط. وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين؛ أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها»(١٤٠).

يتفق ابن رشد مع ابن سينا إذنْ في أن الشعر لا ينبغي أن يُقصَد لذاته، ومن ثمّ فإن المحاكاة أو التشبيه التي يقصد منها المطابقة فقط تشكل مادة معدة لأن تكون تحسيناً أو تقبيحاً لتحقيق الغاية الأخلاقية المرجوّة من الشعر، وهي الحثُّ أو الردع. وعلى هذا يكون هذا القسم الثالث من المحاكاة «المطابقة» أقل قيمة من التحسين والتقبيح ما لم يكن متضمناً لقيمة أخلاقية ما. ومن هنا يحمل ابن رشد

حملته على الشعر العربي الذي يجد فيه بوفرة ذلك النوع المقصود منه المطابقة فقط، في حين يقل ــ في تصوره ــ النوع الذي يقصد به التحسين أو التقبيح، أو الحثُّ على الفضائل والردع عن الرذائل، بل إنه على العكس فيه ما يحثُّ على الفسوق، ولهذا يحذر ابن رشد من تناول الصغار مثل هذا الشعر، ويلحُّ على أن يتم تأديبهم بالأشعار التي تحث على الفضائل وإنْ كان هذا أمراً مفتقداً في الشعر العربي. يقول ابن رشد في ذلك:

«ومن الشعراء مَنْ إجادته إنما هي في المطابقة فقط، ومنهم مَنْ إجادته في التحسين والتقبيح، ومنهم مَنْ يجمع الأمرين مثل أوميرش. . .

وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب.

وإنْ كانت أكثر أشعار العرب إنما هي ــ كما يقول أبو نصر ــ في النهم والكدية، وذلك أن النوع الذي يسمونه: «النسيب» إنما هو حث على الفسوق. ولذلك ينبغي أن يجنبه الولدان، ويؤدبون من أشعارهم بما يُحَث فيه على الشجاعة والكرم. فإنه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين، وإنْ كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما، وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر.

وأمّا الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيراً في أشعارهم، ولذلك يصفون الجمادات كثيراً، والحيوانات، والنبات»[١٤١].

ومما يلفت النظر في حملة ابن رشد على الشعر العربي أنها لا تنتهي عند هذا الحد، فهو في الوقت الذي يرى فيه الشعر العربي لا يحث على الفضيلة، ولا يردع عن الرذيلة، يرى أيضاً أن مدائح الفضائل لا توجد في أشعار العرب إنما توجد في السنن المكتوبة[١٤٢].

ويشير في موضع آخر إلى أن مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الرديئة قليل في أشعار العرب، ويؤيد هجومه بموقف بعض الآيات القرآنية التي تهاجم الشعر والشعراء وتستثني من الشعراء مَنْ وجّه شعره إلى مدح الأفعال الفاضلة[١٤٣].

كما يشير أيضاً إلى أن القرآن الكريم هو الذي يحقق هذه الغاية الأخلاقية التي يحققها الشعر اليوناني، خاصة صناعة المديح (المأساة)[١٤٤] وما يحويه هذا

الكتاب من قصص شرعي[١٤٥] يهدف إلى تطهير النفس بقصد توجيهها إلى الأفعال الجميلة أو الفضائل. يصبح القرآن ــ إذنْ ــ وهو هنا يُعامل بوصفه نصاً أدبيا بالدرجة الأولى ــ هو النموذج الأمثل للأقاويل التي تهدف إلى تهذيب النفس الانسانية وتقويمها مثل الشعر اليوناني الذي لم يضاهه الشعر العربي في قيمته الأخلاقية تلك. وهناك أيضاً السنن المكتوبة أو الأقاويل الشرعية وهي الأقاويل التي تعالج الأحكام والقواعد الأخلاقية أو الأقاويل المديحية التي تدل على العمل مثل الأقاصيص التي تُسمى مواعظ[١٤٦]، هذه الأقاويل تقترب من الأشعار اليونانية من زاوية قيمتها الأخلاقية في تصور ابن رشد.

يمكن للباحث ــ إذنْ ــ أن يخلص إلى أن الشعر ــ عند ابن سينا وابن رشد ــ له تأثيره المباشر في السلوك والأفعال الانسانية باعتماده على المحاكاة التي إمّا أن تكون تحسينا أو تقبيحا أو حتى في حال المطابقة التي يمكن أن يمال بها إلى حسن أو قبح، فتصبح هادفة أيضاً حثا أو ردعا. والحث والردع هنا يترتبان ــ بداية على ما يثيره هذا التحسين أو ذلك التقبيح من انفعال ــ لدى المتلقي ــ من بسط أو قبض، إقبال أو نفور، من هنا يمكن للشعر أن يهذب النفس الانسانية بأن يبعدها عن الأفعال القبيحة أو الرذائل بتصويرها بشكل مقزز منفر، في الوقت الذي يحبب فيه الفضائل ويقرِّبها إلى نفوس الناس ويغرسها فيها بإظهارها في أحسن الصور. وبهذا يلتقي الفارابي مع ابن سينا وابن رشد في أن الشعر يقوم بتقويم النفس الانسانية وتهذيبها وتوجيهها إلى الخير الذي يؤدّي بها إلى السعادة. ومن ثم يمكن تبرير حملة كل من الفارابي وابن رشد على الشعر العربي لأن موضوعاته، خاصة النسيب، تتنافى مع القيم الأخلاقية التي من شأنها أن تقوِّم الانسان، وتجعل منه انساناً فاضلا، حيث لا يوجد في هذا الشعر شعر يحث على فضيلة أو يردع عن رذيلة ولا يوجد فيه شعر يمدح الفضائل[١٤٧].

وقد ترتّب على هذه النظرة الأخلاقية لمهمة الشعر، من حيث أنه مقوم للسلوك ــ حثا أو ردعا ــ أن أصبح موضوع المحاكاة أو الشعر محصوراً في **حدود الواقع الممكن والمحتمل فقط**، حتى يكون أقرب إلى الإقناع بالنسبة للمتلقي، فلا بدّ للشاعر من أن يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو الإقبال عليها أو حتى مطابقة التشبيه لها. يقول ابن سينا في سياق حديثه عن الطراغوذيا اليونانية:

« والموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس، فإن التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدّر كونه. وقد كان يستعمل في طراغوذيا أيضاً جزئيات في بعض المواضع مخترعة تُسمى على قياس المسميات الموجودة، ولكن ذلك من النادر القليل. وفي النوادر قد كان يخترع اسم شيء لا نظير له في الوجود، ويوضع بدل معنى كلي، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطنابهم في مدحه. وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم، وليس نفع ذلك في التخييل بنفع قليل. ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو، فإن هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع، فإن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصاً للأفعال »(١٤٨).

كما يقول ابن رشد مؤكداً قول ابن سينا، وإنْ كان يبدو أكثر وضوحاً في التعبير عن فكرته من ابن سينا:

« وأكثر ما يجب أن يُعتَمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أموراً موجودة، لا أموراً لها أسماء مخترعة، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية، فإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعا، أعني التصديق الشعري الذي يحرِّك النفس إلى الطلب أو الهرب. وأمّا الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح إلاّ أقل ذلك، (مثل وصفهم الجود شخصا، ثم يصفون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون في مدحه. وهذا النحو من التخييل، وإنْ كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبته أفعال ذلك الشيء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة، فليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح. فإن هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع، بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس) »(١٤٩).

يوضح نص ابن رشد السابق ـ ويؤكد في الوقت نفسه ـ أن اختيار موضوع الشعر أو المحاكاة وثيق الصلة بمهمته، ويمكن القول، على الأصح، بأن مهمة الشعر الأخلاقية التي تدفع الانسان إلى التحريك للأفعال الإرادية تفرض أن يكون موضوع المحاكاة موضوعاً موجودا أو ممكن الوجود، أي أن يكون له سند

« والموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس، فإن التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدّر كونه. وقد كان يستعمل في طراغوذيا أيضاً جزئيات في بعض المواضع مخترعة تُسمى على قياس المسميات الموجودة، ولكن ذلك من النادر القليل. وفي النوادر قد كان يخترع اسم شيء لا نظير له في الوجود، ويوضع بدل معنى كلي، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطنابهم في مدحه. وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم، وليس نفع ذلك في التخييل بنفع قليل. ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو، فإن هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع، فإن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصاً للأفعال »(١٤٨).

كما يقول ابن رشد مؤكداً قول ابن سينا، وإنْ كان يبدو أكثر وضوحاً في التعبير عن فكرته من ابن سينا:

« وأكثر ما يجب أن يُعتَمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أموراً موجودة، لا أموراً لها أسماء مخترعة، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية، فإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعا، أعني التصديق الشعري الذي يحرِّك النفس إلى الطلب أو الهرب. وأمّا الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح إلّا أقل ذلك، (مثل وصفهم الجود شخصا، ثم يصفون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون في مدحه. وهذا النحو من التخييل، وإنْ كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبته أفعال ذلك الشيء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة، فليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح. فإن هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع، بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس) »(١٤٩).

يوضح نص ابن رشد السابق ــ ويؤكد في الوقت نفسه ــ أن اختيار موضوع الشعر أو المحاكاة وثيق الصلة بمهمته، ويمكن القول، على الأصح، بأن مهمة الشعر الأخلاقية التي تدفع الانسان إلى التحريك للأفعال الإرادية تفرض أن يكون موضوع المحاكاة موضوعاً موجودا أو ممكن الوجود، أي أن يكون له سند

من الواقع، حتى يستطيع المرء الذي يحركه الشعر أن يتجه اتجاهاً محددا لفعل شيء محدد، ومن ثمّ يستبعد في موضوعات المحاكاة الأشياء المخترعة التي تبعد عن الواقع لأنها تكون أقل إقناعا، ولأنها تُحيل الشعر إلى نوع من الخرافة، التي ينتفي بوجودها الغرض الأخلاقي للشعر. ولهذا نجد كلا من ابن سينا وابن رشد يرفض (التشخيص) من منطلق بعده عن الواقع، بل افتقاد وجوده في الواقع المحسوس، وبعده عن تصور العامي، خاصة وأن المحاكاة تعد وسيلة لتعليم العامة بتقريب الأشياء التي يصعب عليهم إدراكها إلى أفهامهم، وهي تعتمد في ذلك على كل ما هو حِسِّي ملموس، ومن هنا كان اختيار الفلاسفة، سوى الفارابي، للمحاكاة الأقرب إلى الواقع.

ويبدو كل من ابن سينا وابن رشد أكثر تشدداً من أرسطو حين يلزمان الشاعر باجتناب كل ما هو مخترع، ذلك أن أرسطو يجيز استخدام الوقائع والأشخاص المخترعة أحياناً حيث لا ينقص ذلك من قيمة القصة[١٥٠]. ويشترط ابن سينا ألاّ تكون الخرافة المخيفة المحزنة (موضوع التراجيديا) « موردة مورد الشك »[١٥١]، إلحاحاً منه على تأكيد الصلة الوثيقة بين المهمة الأخلاقية للشعر وموضوع المحاكاة الشعرية. وكذا ابن رشد الذي يشترط أيضاً أن تكون الخرافة المخيفة المحزنة مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر، ذلك لأنه ــ والكلام هنا لابن رشد ــ إذا كانت الخرافة مشكوكا فيها، أو أخرجت مخرج مشكوك فيها، لم تفعل الفعل المقصود بها. وذلك أن مالا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له[١٥٢].

لقد ترتّب على تصور ابن سينا وابن رشد لمهمة الشعر الأخلاقية التربوية، وفهمهما لفكرة التطهير في التراجيديا اليونانية[١٥٣] التي تعتمد على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة لحفز النفس إلى قبول الفضائل، أن شدد هذان الفيلسوفان على أن يكون موضوع الخرافة أيضاً ليس مشكوكا فيه، وأن يكون مما يقع تحت البصر، حتى يكون مقنعاً بالنسبة للمتلقي، ومن ثم يمكن للخرافة أو التراجيديا أن تقوم بمهمتها الأخلاقية من تطهير للنفس البشرية وحفز لها لتَمثُّل الفضائل والاقبال عليها.

الفصل الرابع
طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر

١ ــ لغة الشعر ولغة العلم (البرهان)
٢ ــ لغة الشعر ولغة الخطابة
٣ــ تركيب القصيدة

تمهيد

ركز الفلاسفة المسلمون في تعريفهم للشعر على أنه قول «مُخيِّل» أو «محاك» أولا ثم موزون ثانياً. ولم يجعلوا الوزن هو السمة الخاصة الوحيدة التي تميز الشعر عن غيره من الأقاويل الأخرى. وعندما تحدثوا عن الشعر كقول محاك أو بوصفه أقاويل مخيلة أو حتى عن المحاكاة كأحد عنصرين أساسيين يقوم على أساسهما الشعر، فإنهم كانوا يقصدون الاستخدام الخاص للغة في الشعر الذي يعتمد على ما هو جمالي ومؤثر بصفة عامة وعلى التصوير البلاغي الحسي بصفة خاصة.

وقد رأينا كيف اصطلح الفلاسفة جميعاً على التمييز بين الاستخدام الشعري للغة والوزن بوصفهما عنصرين مستقلين يميزان القول الشعري ـ بوجودهما معاً ـ عن غيره من ألوان القول الأخرى. ورأينا في الوقت نفسه أن ابن سينا وابن رشد قد انفردا بأن جعلا الوزن نفسه جزءاً من اللغة المخيِّلة في الشعر أي وسيلة من وسائل التخييل مثله مثل التشبيه والاستعارة وغيرهما مما يميز اللغة الشعرية.

ومن هنا رأينا أن ينقسم تناولنا لأداة الشعر عند الفلاسفة المسلمين إلى قسمين؛ الأول ويعرض لمناقشتهم لطبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر بصفة عامة، أمّا الثاني فسيعالج وسائل التخييل في الشعر، أي التصوير والوزن، خاصة وأن هؤلاء الفلاسفة اتخذوا معيارين أساسيين (أولهما خارجي والآخر داخلي) حددوا على أساسهما سمات لغة الشعر وأدواته، فحاولوا أولاً أن يحددوا اللغة الشعرية من خلال مقابلة الشعر مع نظائره في النسق المنطقي خاصة البرهان الذي

يمثل القمة في هذا النسق، وكذلك الخطابة التي هي مجاور لصيق بالشعر في هذا النسق المنطقي.

كما حاولوا من ناحية أخرى أن يحددوا هذه السمات (سمات لغة الشعر وأدواته) داخلياً بوقوفهم على ماهية الخصائص النوعية، التي تميز الشعر كفن قولي، والتي تشمل التغيير ـ بمصطلحهم ـ أي المجاز والوزن. وعلى هذا فإننا سنقف ـ بداية ـ في هذا الفصل على تناولهم للغة الشعر مقارنة بلغة العلم (البرهان) من ناحية وبلغة الخطابة من ناحية أخرى، على أن يكون الفصل الذي يليه مخصصاً لمفهوم التغيير (التشبيه والاستعارة...) ثم الوزن والموسيقى.

١ ـ لغة الشعر ولغة العلم (البرهان)

تحددت نظرة الفلاسفة للاستخدام اللغوي في الشعر من خلال النظر إلى الشعر أو «البويطيقا» في النسق المنطقي، وبوصفه ـ أساساً ـ أداة للبحث بصرف النظر عن المضمون[1]. ومن هنا كانت عنايتهم بالشكل الذي يتفرّد به الشعر عن غيره من الفروع المنطقية الأخرى. والحق أن النظر إلى الشعر كأداة معرفية ومنهج للبحث لم ينفصل عن نظرتهم ـ في هذا النسق أيضاً ـ إلى الوظيفة التي يحققها القياس الشعري، بل إن الوظيفة كانت هي العامل الرئيسي في تحديد طبيعة هذه الأداة. وقد فرض وضع الشعر في هذا النسق أن وضع في مقارنة دائمة مع البرهان، ومع الخطابة من ناحية أخرى، ولم يقتصر مجال المقارنة بين كل من الشعر والبرهان والخطابة ـ كأداة ـ بل كأداة تحقق وظيفة محددة.

وقد تبين فيما سبق ـ أن المقارنة بين الشعر والبرهان كشفت عن تعارض واضح بين وظيفتيهما، حيث ظهر أن القياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة، تفضي بدورها إلى نتائج صادقة، يمكن التثبت من صحتها. أمّا القياس الشعري فيستخدم من أجل التخييل أي إحداث التأثير النفسي من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذي خُيّل فيه حبا أو كراهية. وعلى هذا الأساس يصبح القول البرهاني أو اللغة المستخدمة في البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم، بحيث تصبح لغة دالّة بشكل مباشر على المعاني المقصودة بلا زيادة أو نقصان، والعبرة ستكون هنا بمضمون القول

الذي يجب تصديقه والاعتقاد به. في حين يصبح التركيز في الشعر على القول (اللغة) من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه.

يمكن القول إذنْ أن ما يشترك فيه الشعر ــ عند الفلاسفة المسلمين ــ مع غيره من الصنائع المنطقية التي جاء جزءاً من النسق الذي يتضمنها (البرهان والجدل والسفسطة والخطابة) هو استخدام للألفاظ أي (الأقاويل) لكن الذي يميز الشعر عن هذه الصناعات المنطقية هو طريقة استخدامه لهذه الألفاظ ذاتها حيث إنه يستخدمها استخداماً متفرّداً، وقد سبق ــ مراراً ــ أن وصفت اللغة الشعرية ــ عندهم ــ بأنها أقاويل مخيِّلة أو كلام مخيِّل.

وإذا أردنا أن نقترب من تصور فلاسفتنا للغة الشعرية من خلال تضمينهم للشعر في النسق المنطقي، فإنّا سنجد «ابن باجة» ــ في تعليقاته على كتاب «باري أرمينياس» للفارابي ــ يحاول أن يقف على الفروق التي تميز استخدام كل من الصنائع المنطقية للغة، والتي تجعل لكل طريقته الخاصة في استخدام الألفاظ، التي هي مادة مشتركة لها جميعاً. يقول ابن باجة:

«وأيضاً إذا أخذت المعاني من جهة دلالات الألفاظ، صارت المعاني أكمل اشتراكاً للصنائع. فيأخذها **البرهان وصناعة الشعر وما بينهما من الصنائع** بالجهة التي تليق. وبذلك صار غرضاً عاماً للصنائع الخمس: فيأخذ اللفظَ صاحبُ علم البرهان بحسب المعنى على التحقيق، وما تعطيه الحدود، فيجعل اللفظ بحسب الحد، ويأخذه صاحب الجدل بحسب المشهور، والذي يجب أن يكون عليه اللفظ بحسب شهرة المعنى، ويأخذه صاحب الخطابة بحسب المشهور في بادي الرأي، ويأخذه السوفسطائي بحيث يخيل به أنه أخذه على ما له أن يؤخذ في الصنائع الثلاث، من غير أن يكون كذلك، ويأخذه صاحب الشعر من حيث يخيِّل به معنى، وإنْ لم يكن شأن ذلك اللفظ أن يدل على ذلك المعنى، فله أن يعبر عن الشيء بلفظ شبيهه وإن بعُد في الشبه، وبلفظ كليه وجزئيه بدلا منه. ولو أخذ المعنى، لما انتظم له أن يأخذه بوجوه مختلفة»[٢].

يؤكد تعليق ابن باجة فكرة المتصل المنطقي الذي يمثل البرهان قطبه الأقصى والشعر قطبه الأدنى المقابل، والذي يضم بين هذين القطبين الصنائع المنطقية الأخرى وهي الجدل والسفسطة والخطابة، كما يشير أيضاً ــ قول ابن باجة ــ إلى

أن البرهان يستخدم اللغة استخداماً حقيقياً بهدف الإفهام والتوصيل، في حين لا يستخدم الشعر الألفاظ لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة، وإنما لتدلّ على معانٍ أخرى تشبهها أو تخالفها، وهو بهذا يتجاوز الاستخدام الحقيقي للغة. وذلك ما يشير إليه الفارابي بشكل واضح حين يحصر الاستخدام اللغوي ـ عموماً ـ في مستويين ؛ أحدهما تدل فيه الألفاظ على المعاني الحقيقية التي وضعت لها، والآخر لا تلتزم فيه الألفاظ بالدلالة على تلك المعاني الحقيقية المتواضع عليها. لقد أدرك الفارابي في حديثه عن نشأة اللغة في كتابه الحروف أن هناك مستويين متعارضين للغة. الأول تدل فيه الألفاظ على معانيها التي جعلت علامات لها بحيث يدل لفظ على معنى واحد، أو عدة ألفاظ على معنى واحد، أو أن يدل لفظ واحد على عدة معان، بحيث أصبحت هذه الألفاظ ـ على تنوعها ـ علامات على هذه المعاني التي اصطلح عليها وأخذت شكل «الثبوت»، وأصبح هذا المستوى اللغوي هو الذي يُقاس عليه. أمّا المستوى اللغوي الآخر، وهو تابع للمستوى السابق، فتتجاوز فيه الألفاظ معانيها الثابتة أو «الراتبة» التي وضعت لها مع استقرار اللغة، فتصبح دالّة على معان أخر مغايرة ومختلفة عن تلك المعاني الراتبة السابقة، ومن هنا كانت نشأة الاستعارات وغيرها من ألوان المجاز. يقول الفارابي:

«فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها، فصار واحد لواحد، وكثير لواحد، أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جعلت دالّة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أولا، وجعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتبا له على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق، ولو كان يسيراً إمّا لشبه بعيد، وإمّا لغير ذلك، من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالاً على ذاته. فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجوز بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يُفهم من الأول، وبألفاظ معان كثيرة يصرّح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تُفْهَم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[٣].

وإذا كان الفارابي قد حدد مستويين لغويين هما المستوى الاصطلاحي الوضعي والمستوى المجازي، فإنه يرى أن المستوى المجازي وهو اللاحق والتابع للمستوى الأول (الاصطلاحي) قد نشأت عنه الأقاويل الخطابية فالشعرية، وهذا معناه أن اللغة الشعرية هي التي تختص باستخدام هذا المستوى المجازي، ومن هنا يرى الفارابي أن الخطباء والشعراء هم الذين «يتسامحون في العبارة ويجوزون فيها»(٤).

وقد كشف نصه السابق عن أن التوسع في العبارة عنده يشمل تكثير الألفاظ — وقد يريد بهذا أن يدل اللفظ الواحد على عدة معان — أو تبديلها بأخرى وترتيبها وتحسينها.

وعلى هذا، فإنه حين ننظر إلى الشعر (وهو صناعة تخييلية) في مقابل البرهان وهو (صناعة تصديقية) يثير قضية الاستخدام العلمي (أو البرهاني) والاستخدام الشعري للغة، أو الاستخدام الحقيقي والاستخدام المجازي للغة، فاللغة العلمية (لغة البرهان) تلتزم باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية، التي تدل عليها دون تجوز، أمّا لغة الشعر، فإنها تخرج عن الاستخدام الحقيقي للألفاظ، ومن هنا تفترق لغة العلم (أو البرهان) جوهرياً عن لغة الشعر، يقول الفارابي:

«وحروف السؤال كثيرة: «ما»، و«أي»، و«هل»، و«لِمَ»، و«كيف»، و«كم»، و«أين»، و«متى». وهذه وجُلّ الألفاظ قد تستعمل دالّة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معانٍ أخر على اتساع ومجازا واستعارة، واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد ان تستعمل دالّة على معانيها التي لها وضعت من اول ما وضعت. والخطابة والشعر فإن الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين جميعا. وأمّا الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها الا على المعاني الأولى التي لأجلها وضعت أولاً»(٥).

يعالج نص الفارابي قضيتين أساسيتين، الأولى تتصل بفكرة انحراف اللغة الشعرية عما هو قياسي في اللغة الاصطلاحية مما يؤدّي إلى تمايزها عن لغة العلم (البرهان). أمّا القضية الأخرى، فتتعلق باستخدام الخطابة للغة الشعر على الرغم مما يفترض من اختلاف استخدام اللغة في كل منهما بناء على اختلاف

وظيفتيهما كقياسين منطقيين، وإنْ كانا صناعتين جمهوريتين، أي عاميتين موجهتين إلى الجمهور والعوام. وقد سبق أن أوضح ابن باجة أن هناك فرقاً بين استخدام كل من الخطابة والشعر للألفاظ.

وسوف نتناول بالمناقشة القضية الأولى التي يثيرها نص الفارابي ــ مرجئين القضية الأخرى حيث يخصص لها المبحث الثاني ــ إذْ يشير الفارابي في هذا النص إلى أن اللغة في الشعر تُستخدم بالنوعين جميعا، فيستخدم الشعر الألفاظ بمعانيها الحقيقية ــ وهذا ما يقتصر عليه البرهان ــ كما أنها تخرج عن حدود ما هو مألوف ومصطلح عليه فتستخدم النوع الثاني من الألفاظ. ومن هنا فهي تتمايز عن اللغة العلمية البرهانية التي تتوسّل بها الفلسفة. ولهذا يؤكد الفارابي تمايز اللغة الشعرية عن اللغة في كل من الجدل والسفسطة في هذا الموضع وفي موضع آخر، حيث يرى أن «الأسماء المستعارة لا تُستعمَل في شيء من العلوم ولا الجدل، بل في الخطابة والشعر»[٦].

والاستخدام الحقيقي للغة في العلم أو البرهان أو في الفلسفة له ما يسوغه عند الفارابي، «فالمخاطبة العلمية يُقْتضى بها علمُ شيء أو يُفاد بها علم شيء» ويتم ذلك «بضربين من الأقاويل، إمّا السؤال عن الشيء، وإمّا القول الجازم، وإمّا جواب عن السؤال. وإمّا ابتداء. والعلم الذي يقتضى أن يقال إمّا أن يُعتقد شيء ما ويُتصور ويقام معناه في النفس، وإمّا أن يُعتقد وجوده، أو وجوده وسبب وجوده»[٧].

وهذا معناه أن لغة العلم ــ عند الفارابي ــ يحددها الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه، وهو إعتقاد شيء ما أو التصديق به، ومن ثم وجب أن تكون الألفاظ المستخدمة حقيقية دالّة على معانيها التي وضعت لها حتى يتحقق التصديق.

ومن هنا تلتزم الفلسفة بهذه اللغة العلمية الصادقة التي تتطابق والواقع، «فلا يستعمل في شيء منها لفظ إلاّ على المعنى الذي لأجله وضع أولاً، لا على معناه الذي له استعير أو تجوز به وسومح في العبارة عنه»[٨]. وبناءً على هذا يمكن القول إن السمات الرئيسية التي تتسم بها اللغة العلمية أن تكون لغة اصطلاحية ثابتة غير قابلة للتغيير.

أمّا الشعر وقد تبين من قبل أنه لا يُراد منه الاعتقاد بشيء ما أو التصديق به،

فإن لغته تنحرف عن الاستخدام الحقيقي المألوف للألفاظ، فتستخدم الألفاظ فيه استخداماً مخالفاً للاستخدام المتواضع عليه، وربما لا تكون مطابقة للواقع، ومن ثم تفتقد صفة الصدق. ولهذا فهي تختص باستخدام تراكيب غير جازمة، أي لا يمكن التثبت من صدقها أو كذبها مثل أساليب النداء والأمر والطلب والتضرع، فمثل هذه الأساليب ــ كما يرى الفارابي ــ أليق بالشعر منها بغيره ــ البرهان خاصة ــ لأنها لا تتسم بصدق أو بكذب(٩)، ومن ثم فهي تعين على تحقيق الهدف المرجو من القياس الشعري وهو التخييل.

وعلى هذا الأساس، أساس اختلاف وظيفة كل من القياس البرهاني والقياس الشعري، تتحدد طبيعة اللغة في كل من هاتين الصناعتين، وتتمايز اللغة العلمية عن اللغة الشعرية، فالاسم عند ما يُستخدَم في العلوم ــ على حد قول الفارابي ــ «فإنّا نستعمله إرادة لتفهيم» أي بقصد التفهيم، ومن هنا ينبغي أن يكون دالاً على ذات شيء راتباً عليه دائماً من أول ما وضع، أمّا الاسم الذي يستعمل في الشعر فإنه لا يستعمل بقصد التفهيم، وإنما التخييل، فإنّا عندما نريد أن نقول «زيد بحر» نريد «أن نُخيِّل أنَّ زيداً بحر لكثرة جوده»(١٠).

هكذا تصبح اللغة عند الفارابي ذات مستويين دلاليين، فتستخدم استخداماً حقيقياً يفيد التفهيم، وآخر مجازياً ــ يتجاوز الدلالة الوضعية الاصطلاحية الثابتة للألفاظ ــ يفيد التخييل. ويقتصر العلم (أو البرهان) على استخدام المستوى الدلالي الأول، في حين يختص الشعر باستخدام المستوى المجازي بأوسع معاني المجاز، فضلاً عن استخدامه للمستوى الدلالي الأول.

أمّا ابن سينا وابن رشد فهما يصنفان اللفظ الدال في اللغة، ويصنفانه إلى عدة أقسام، وذلك في سياق شرحهما لكتاب الشعر لأرسطو، وإنْ لم يلتزما بالتصور الأرسطي كما هي العادة بالنسبة لهما. فيرى ابن سينا أن اللفظ الدال إمّا حقيقي (أو مستولٍ)، وإمّا لغة، وإمّا زينة، وإمّا موضوع، وإمّا منفصل، وإمّا متغير(١١).

واللفظ الحقيقي هو «اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى». وأمّا اللغة فهي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم، وإنما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة، بعد أن لا يكون

مشهوراً متداولاً قد صار كلغة القوم. وأمّا النقل «فأنْ يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى، وقد نقل عنه إلى معنى آخر، من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثاني، فتارة تنقل من الجنس إلى النوع، وتارة من النوع إلى الجنس، وتارة من نوع إلى آخر، وتارة إلى منسوب إلى شيء من مشابهة في النسبة إلى رابع، مثل قولهم «للشيخوخة» إنها «مساء العمر» أو «خريف الحياة».

أمّا الإسم الموضوع المعمول فهو الذي يخترعه الشاعر ويكون هو أول مَنْ استعمله.

وأمّا «الاسم المنفصل والمختلط فهو الذي احتيج إلى أن حرِّف عن أصله، بمد قصر، أو قصر مدّ، أو ترخيم، أو قلب. وقيل إنه الذي يعسر التفوّه به لطوله أو لتنافر حروفه واستعصائها على اللسان أو بحال اجتماعها، والأول هو الصحيح».

وأمّا المتغير و«هو المستعار والمشبه».. و«الزينة هي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة وليست للعرب»[١٢].

كما يصنف ابن رشد الأسماء الدالّة إلى عدة أقسام مثل ابن سينا، وإن اختلف معه في بعض المسميات، فالأسماء عنده ثمانية أقسام، «فكل اسم فهو حقيقي (أو مستولٍ) وإمّا دخيل في اللسان، وإمّا منقول نادر الاستعمال، وإمّا مزين وإمّا معمول، وإمّا معقول، وإمّا مفارق وإمّا مغيّر»[١٣].

والأسماء الحقيقية أو المستولية ــ عند ابن رشد ــ هي «الألفاظ التي هي خاصة بأهل لسان ما، ومشهورة عندهم، مبتذلة، دالّة على المعاني التي وضعت لها من أول الأمر من غير توسط»[١٤].

أمّا الأسماء الدخيلة (أو اللغات)، فهي تكون لأمة أخرى، فيدخلها الشاعر في شعره، وذلك مثل الاستبرق والمشكاة وغير ذلك من الأسماء الأعجمية الدخيلة في لسان العرب[١٥].

أمّا «الاسم النادر المنقول فهو نقل اسم غريب: إمّا من النوع إلى الجنس، مثل تسمية القتل: موتاً. وإمّا من الجنس إلى النوع، مثل تسمية النقلة: حركة، وإمّا

من نوع إلى نوع آخر، مثل تسمية الخيانة: سرقة، وإمّا أن ينقل شيء منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلى الثاني، مثل ما كان يسمي بعض القدماء «الشيخوخة»: عشية العمر، ويسمي العشية: شيخوخة النهار. وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار»[١٦].

وأما «الاسم المعمول المرتجل (أو الموضوع) فهو الاسم الذي يخترعه الشاعر اختراعاً ويكون هو أول مَنْ استعمله، وهذا غير موجود في أشعار العرب»[١٧].

أمّا «المفارق والمعقول فليس يوجدان في لسان العرب»[١٨].

ولا يحدد ابن رشد معنى واحداً للاسم المفارق، وهو ما يسميه في كتاب «تلخيص الخطابة» بالألفاظ المغلطة، ويقول ابن رشد إنه «قد قيل: إنه ــ يقصد أرسطو ــ يعني بالمفارق الأسماء المغيَّرة بالزيادة فيها والنقصان منها والحذف أو القلب، وقيل: بل يعني بذلك الأسماء التي يعسر النطق بها. وظاهر كلامه أن اسم كان يؤلف عندهم من مقاطع محدودة»[١٩].

أمّا «الاسم المعقول: إنه يقصد به الاسم المحرّف بالنقصان، مثل الأسماء المرخمة عندنا»[٢٠].

أمّا «الاسماء المزينة فهي أسماء كانت تجعل بعض أجزائها نغماً فتتزين بها»[٢١]. وهي غير موجودة أيضاً في لسان العرب[٢٢].

أمّا «الأسماء المغيرة فهي الأسماء المستعارة التي تُستعار إمّا من الشبيه مثل تسميتهم الكوكب: نسرا، وإمّا من الضد، مثل تسميتهم الشمس: جونة، وإمّا من اللازم مثل تسميتهم الشحم ندا، والمطر سماء»[٢٣].

هكذا يضعنا تصنيف كل من ابن سينا وابن رشد للألفاظ على النحو السابق أمام عدة أشكال للألفاظ الدالّة التي تُستخدم في الشعر بصفة خاصة، والشعر والخطابة بصفة عامة، فهناك الألفاظ الحقيقية أو المستولية، وهي التي تدل على معانٍ اصطلاحية تواضع الناس على استخدامها، وهناك ألفاظ تُستخدم في غير معانيها التي وضعت لها، وهي الألفاظ المنقولة، وهي لون من ألوان الاستخدام المجازي للغة. وهذا القسم من الألفاظ يماثل قسماً آخر من أقسام الألفاظ التي أشار إليها ابن سينا وابن رشد على أنها الألفاظ (المُغيّرة) الذي دلاّ به على التي

يخترعها الشاعر والأسماء التي تخرج عن أصلها فتُرخَّم أو تمد مقاطعها لعسر التفوّه بها، وهي الأسماء المنفصلة أو الممدودة، أو المفارقة والمعقولة عند ابن رشد.

وإذا كان ابن رشد قد جعل هذه الأسماء أخص بالشعر من الخطابة، وإنْ كانت نافعة في الاثنين[٢٤]، فإن ابن سينا جعل هذه الأسماء تخص لغة الشعر وحدها، لخروجها عمّا هو مألوف. وقد حرص كل منهما على أن يشير إلى ما هو غير مستخدم في لغة العرب، كما أوضحا ما يستخدم منها في كل نوع من أنواع الشعر اليوناني[٢٥].

لكن تركيزهما على الأسماء المنقولة والمغيرة واهتمامهما بها دون غيرهما أكّد أن هذه الألفاظ هي التي تخص لغة الشعر ــ في تصورهما ــ دون غيرها من الألفاظ، لأنها هي التي تقابل الاستخدام الاصطلاحي الثابت للغة، ويتضح هذا من حرصهما على المقارنة بين الألفاظ المستولية (الحقيقية) والألفاظ المغيرة لأن الأولى تُستخدم في البرهان (العلم) والثانية تُستخدم في الشعر.

وقد حاول ابن سينا أن يضع حداً فاصلاً بين هذين المستويين اللغويين، عندما حدد هدف كل منهما. فالمستوى الأول الذي تُستخدم فيه اللغة استخداماً حقيقياً يهدف إلى «التفهيم»، أمّا المستوى الثاني الذي يستخدم فيه المجاز وغيره من أشكال القول غير المألوفة، فهو يهدف إلى شيء آخر غير التفهيم وهو «التعجيب». وهنا يلمح ابن سينا إلى التمايز الذي سبق أن أدركه الفارابي بين لغة العلم (البرهان) ولغة الشعر.

يقول ابن سينا:

«وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً كريماً.

واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز. والنقل أيضاً كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الاسم المُضعَّف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصاً الألفاظ المنقولة. فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا

أتوا بلفظ مفصّل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الايضاح، ولا يستعمل شيء منها للإيضاح»[٢٦].

ومجمل ما يريد أن يقوله ابن سينا، أن هناك أفضلية للقول الواضح الذي تُستخدم فيه الألفاظ استخداماً حقيقياً لأنه يسعى إلى التفهيم، أمّا الألفاظ الأخرى التي تعتمد على النقل أو الاستعارة والألفاظ الأجنبية أو الغريبة، فهي لا تهدف إلى التفهيم أو الايضاح، إنما تَتَغَيَّا ـ أساساً ـ التعجيب والإلذاذ. ويؤكد ابن سينا أن هذا المستوى اللغوي الذي يُسْتعمل للإغراب والإلذاذ والتعجيب أليق بالشعر لأن الشعر لا يستخدم مثل هذه الوسائل لتحقيق التفهيم أو الإيضاح وإنما للتعجيب والإلذاذ، ومن ثم إذا استعمل الشاعر الأسماء الممدودة أو المنقولة أو المستعارة بقصد الإيضاح فإنه يصبح موضعاً للسخرية. وبعبارة أخرى، إن مهمة اللغة الشعرية الممثلة في الاستعارات أو المجاز والألفاظ الغريبة والنادرة ـ كما يذهب إلى ذلك ابن سينا ـ ليست هي الإيضاح. ولهذا يشير ابن سينا إلى استهزاء النقاد بالشعراء إذا جاءوا بمثل هذه الأسماء بقصد الإيضاح. وقد تبدو عبارة ابن سينا الأخيرة مضطربة ومبهمة إلى حد ما: «فلذلك يتضاحكون بالشعراء. . .» ولا يمكن أن يغفل الباحث أن ابن سينا قد طرح هذا التصور إزاء شرحه لنص أرسطو، ومن هنا فإنّا إزاء هذا الاضطراب ـ إنْ كان ذلك صحيحاً ـ نرى أنه من الأفضل أن نعرض للتصور الأرسطي، بل نص أرسطو نفسه الذي يعرض فيه لاختلاف لغة الشعر عن لغة التخاطب العادية، ويهاجم فيه النقاد الذين يستهزئون بالشعراء.

«وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة. فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة. . . أمّا العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة. فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة. فالغريب والاستعارة وسائر الأنواع التي ذكرناها تنأى بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً. وليس أعون على اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المدِّ والترخيم فبتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية، والخروج عن الاستعمال العادي تجتنب

السوقية وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادي يكتسب الوضوح. فليس بصواب إذا ما عاب النقاد على الشعراء هذه الأساليب واستهزءوا بهم. كما كان أوقليديس الكبير يزعم أن نظم الشعر يهون أمره إذا أجيز للشاعر أن يمد المقاطع كلما أراد... وإنه لمضحك أن يبدو الشاعر مستخدماً لهذه الطريقة في قريب من هذا، ولكن الاعتدال أمر واجب في جميع الأجزاء فإنك قد تحدث هذا الأثر بعينه باستخدام الاستعارات والألفاظ الغريبة والأنواع الشبيهة بهذين استخداماً غير لائق بقصد الإضحاك، وما أبعد هذا عن حسن التصرف في الألفاظ»(٢٧).

إن قول أرسطو يكشف بوضوح عن أن لغة الشعر تختلف عن اللغة الشائعة، فلغة الشعر لها خصائصها النوعية التي تميزها عمّا هو مألوف من القول. فالشاعر يستخدم الألفاظ الغريبة والممدودة (أي التي يطيل فيها مقاطع الكلمات) والاستعارات وكل ما يختلف عن الاستعمال العادي. وفي الوقت نفسه يشترط أرسطو أن يكون الشاعر معتدلا، فلا يغالي في استخدام الاستعارات حتى لا يتحول شعره إلى ألغاز، ولا يفرط ــ أيضاً ــ في استخدام الألفاظ الغريبة حتى لا يتسم شعره بالغموض والإغراب. وحتى لا يصبح الأثر الناتج عن الإفراط في ذلك مثيراً للسخرية. ويهاجم أرسطو النقاد الذين يسخرون من التجاوزات التي يستخدمها الشعراء ــ خاصة في استخدامهم للأسماء الممدودة ــ فيُهونون بذلك من شأن الشعر حين يَعْمد إلى مثل هذه الانحرافات التي تبدو ميسورة في نظر هؤلاء النقاد.

وبمقارنة قول ابن سينا السابق بنص أرسطو يمكن أن نقف على حقيقة أن تصور ابن سينا يختلف إلى حد ما عن التصور الأرسطي، على الرغم مما قد نشعر به من تقارب بينهما يفرضه أن ابن سينا ــ هنا ــ بصدد شرح أرسطو، لكنه يشرحه من خلال فهمه الخاص. إن ابن سينا يقترب أكثر من الفارابي حين يرى أن هناك مستويين للكلام أو اللغة، مستوى لا تخرج فيه الألفاظ عن دلالاتها الحقيقية المتواضع عليها، وهذا هو المستوى الذي يسعى إلى التفهيم، ومستوى آخر تتجاوز فيه الألفاظ معانيها الحقيقية إلى معانٍ أخرى مشابهة أو مختلفة، وذلك ما أسماه «بالنقل» أو «الأسماء المغيرة»، وهذا ما يشمل الاستعارات والتشبيهات والمجاز عموما وهذا المستوى يسعى إلى التعجيب والإلذاذ. ويُدْخل ابن سينا

مع هذه الأسماء المستعارة (وهو هنا يقترب من أرسطو) الألفاظ الغريبة والأسماء المنفصلة (الممدودة)، لأن استخدام الشاعر لهذه الألفاظ يعينه على تحقيق الإلذاذ والتعجيب. ومن هنا يُفهَم أن الشاعر لا يستخدم الألفاظ لمجرد التفهيم، وإنما للتعجيب.

ويفهم ابن سينا مسألة سخرية النقاد من الشعراء التي أثارها أرسطو وتهوينهم من شأن الشعراء وصناعتهم، لكنه يستخلص منها قاعدة أخرى يفرضها على الشعراء وهي ألّا يستخدموا شيئاً في غير موضعه فلا يستخدمون الاستعارات بقصد الايضاح، حتى لا يكونوا موضعاً للسخرية.

أمّا ابن رشد فإنّ تصوره للغة الشعر وتمايزها عن لغة البرهان ـــ وإنْ كان لا يبعد عن تصور ابن سينا ـــ فإنه يبدو أكثر وضوحاً وتفصيلاً من سلفه في عرض تصوره. فهو يفرِّق بين الألفاظ الحقيقية (المستولية أو الأهلية) التي تدل على معانٍ ثابتة واصطلاحية ومباشرة وبين الألفاظ المغيّرة التي لا تدل على معانيها التي وضعت لها، وإنما تتجاوزها إلى معانٍ أخرى شبيهة أو مختلفة، ويرى كابن سينا أن استخدام الألفاظ الحقيقية يفيد في تحقيق التفهيم، لأنها مشهورة وغير خافية على أحد: «وأفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة، وهي التي سماها (يقصد أرسطو) فيما قبل الحقيقية وتسمى المستولية والأهلية»[٢٨].

ويرى ابن رشد أن هذه الألفاظ الحقيقية هي الأليق بأن تُستخدَم في البرهان، لأنها تقتصر على تحقيق الإبانة عن المعنى المراد توصيله، ويقول في ذلك:

«وأمّا الألفاظ المستولية فإنها تجعل القول محققاً، وليس تُخيِّل فيه معنى زائداً، ولذلك هي أليق بالبرهان منها بغيرها من الصنائع»[٢٩].

لقد أدرك ابن رشد أن البرهان وهو الذي يهدف إلى التصديق أو ـــ بعبارة أخرى ـــ إثبات أن شيئاً ما موجود أو غير موجود أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته، يعمد إلى استخدام الألفاظ بمعانيها الاصطلاحية الثابتة، وأن يركب هذه الألفاظ بشكل مطابق لما هو مصطلح عليه، بحيث لا تنحرف عن المجرى الطبيعي أدنى انحراف، ومن هنا فهو يستعين بالألفاظ المستولية التي لا تفيد معنى زائداً على ما كان عند السامع»[٣٠]، كما يحدث بالنسبة للألفاظ المغيرة

التي لا تستخدم إلّا في الشعر بالدرجة الأولى، وفي الخطابة أيضاً.

إن اللغة الشعرية كما يفهمها ابن رشد ينبغي أن تتجاوز مستوى الإفهام الذي تحققه الالفاظ الحقيقية في البرهان إلى مستوى آخر هو اللذة أو التعجيب ــ كما تبين عند ابن سينا من قبل ــ، لأن الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه الصناعة الشعرية هو التخييل، ومن هنا كان توسل الشعر بالألفاظ المغيرة بشكل أساسي، لأنها هي التي «تعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة»(٣١). كما تتوسل بالألفاظ الغريبة والنادرة والموضوعة والمفارقة، وغيرها من الأسماء التي أحصاها ابن رشد من قبل.

ولكن هذا لا يعني أن اللغة في الشعر ــ في تصور ابن رشد ــ ولأنها تهدف إلى الإلذاذ أو التعجيب ينبغي أن تكون كلها مغيّرة وغريبة ومخترعة، إذ لا ينبغي أن تقتصر اللغة الشعرية على الألفاظ الدخيلة (الغريبة) والمنقولة والمغيرة فقط، حتى لا تصبح لغزاً أو رمزاً يصعب فهمه، كما حدث بالنسبة لكثير من الشعراء العرب مثل ذي الرمّة. إن اللغة الشعرية ــ عند ابن رشد ــ وإنْ كان لا بدّ لها من أن تستخدم لغة مغايرة للغة الشائعة المألوفة، فلا بدّ من أن تستخدم الألفاظ الأخرى الحقيقية أيضاً حتى لا يعسر فهمها(٣٢).

ينبغي على الشاعر إذنْ ــ أن تكون لغته مزيجاً من الألفاظ المستولية والألفاظ الأخرى المغيرة وغيرها، فيأتي بالألفاظ المستولية (الحقيقية) حيث يريد الإيضاح وبالأخرى حيث يريد التعجيب والإلذاذ بشرط ألّا يفرط في استخدام الألفاظ المغيرة وغيرها حتى لا يصعب على الفهم، كما يجب ألّا يكثر من الأسماء المستولية حتى لا يتحول شعره إلى مستوى الكلام الشائع المشهور. هذا ما يذهب إليه ابن رشد في قوله:

«وفضيلة القول العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات. ويتضاحك أيضاً ممّنْ يريد التعجيب والإلذاذ فيأتي بالأسماء المبتذلة. وكأن الشاعر يجب ألّا يفرط في استعمال الأسماء الغير المستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة

الشعر إلى الكلام المتعارف»[٣٣].

ومن الملاحظ أن ابن رشد يَتْبع ابن سينا في فهمه لفكرة أن الشاعر يكون موضعاً للسخرية إذا ما استخدم الأسماء الغريبة والمشتركة وغيرها من الأسماء، والتي تخص الشعر بقصد الإيضاح، أو إذا استخدم الألفاظ الحقيقية بقصد التعجيب. لكنه في الوقت نفسه يفهم فكرة الاعتدال الأرسطية في استخدام الشاعر اللغة، التي تُلزم الشاعر بأن يوازن بين الألفاظ الحقيقية والألفاظ المغيرة والمنقولة وغيرها مما يخص لغة الشعر بحيث لا تتسم لغته بالابتذال والسوقية أو تتحول إلى رموز مستغلقة يصعب فهمها.

وعلى الرغم من أن ابن رشد يلتقي مع الفارابي في كون لغة الشاعر لا تقتصر على التوسع في العبارة والمجاز، فتتشكل من الألفاظ الحقيقية والألفاظ المخيلة معاً، فإن الفارابي ـ كما رأينا ـ اكتفى بالإلماح إلى ذلك دونما تفصيل.

لقد ميّز كل من ابن سينا وابن رشد ـ مثلهما مثل الفارابي من قبل ـ اللغة العلمية عن اللغة الشعرية على أساس أن الأولى تسعى إلى تحقيق الإفهام والإبانة، ومن ثمّ فهي لغة ثابتة مباشرة، لأنها تتوسل بالألفاظ التي تدل على معانيها التي وضعت لها أول ما وضعت. أمّا اللغة الشعرية فإنها لا تهدف إلى الإفهام وحده، بل التعجيب والإلذاذ، ومن ثم فهي تتجاوز الدلالات الوضعية الثابتة للألفاظ، وتنحرف عمّا هو مألوف وشائع في اللغة دلالياً وتركيبيا. ومن هنا يدرك ابن سينا مثل الفارابي أن الشعراء هم أول مَنْ اهتدوا إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل، ذلك أنهم يبنون لغتهم الشعرية لا على صحة أو أصل، بل على تخييل فقط[٣٤]. ويشير ابن رشد إلى شيء قريب من هذا، عندما يرى أن الشعراء هم أول مَنْ وقع على الأحوال التي تكون بها الألفاظ والأصوات مؤثرة، من حيث إنها تخيل أموراً زائدة على مفهوم اللفظ كالغرابة والفخامة[٣٥].

وإذا كانت اللغة في الشعر تمثل الخروج عمّا هو أصلي وحقيقي، فإن الشعراء بناء على هذا، وكما يرى ابن سينا «يجتنبون اللفظ الموضوع (يقصد الاصطلاحي) ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المُغيّر، مثلاً إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له مسكن ومبيت، وكان تسميته بالمسكن أَوْلى، لأنه

مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح، لأنه يدل على تغيير ما، ويخيل راحة ما، كما ينتقلون إلى الوصف عن الاسم، فيقولون لبعض الدور والمساكن: تلك الكثيرة الأبواب، ولبعضها تلك التي لها وجهان ومصراعان متباينان؛ ولا يقولون بالتصريح: إنه دار فلان، أو مسجد فلان، بل يتركون الاسم الموضوع، ويميلون إلى النعت. كذلك يتركون الاسم الموضوع وينتقلون إلى اسم مشتق عن وصف أو إلى مستعار. وبالجملة إلى مُغيِّر هذا»(٣٦).

إن حرص الشعراء على استخدام الاستعارة وذكر الأوصاف، أو الأسماء المشتقة عن الأوصاف، أو الاستعارات، يؤكد السمة المجازية ــ بالمعنى الواسع ــ للغة الشعر، أو يؤكد ــ بعبارة أخرى ــ انحراف اللغة الشعرية عن كل ما هو عادي وشائع في اللغة العادية، دلالياً وتركيبياً. ويؤكد كذلك تغاير هذه اللغة بل تعارضها مع لغة العلم التي تتجنب أي انحراف عمّا هو أصلي وحقيقي. وهنا نجد كلا من ابن سينا وابن رشد يقرن الشعر بالخطابة، فهما الصناعتان المنطقيتان اللتان تعنيان بأمر الألفاظ عناية خاصة ــ وإنْ كانتا تعنيان في الوقت نفسه بوضع حدود تفصل بينهما ــ في حين لا تعنى لغة العلم (البرهان) بأمر الألفاظ إلاّ بالقدر الذي يجعلها مفهومة، يقول ابن سينا:

واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ في صناعة الخطابة والشعر أمر عظيم الجدوى. وأمّا التعاليم فإن اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير، ويكفي فيها أن تكون مفهومة، غير مشتركة، ولا مستعارة، وأن تطابق بها المعاني. ولا يختلف التصديق في التعليم بأي عبارة كانت إذا عبرت عن المعنى. وأمّا الإقناع في الخطابة والتخييل في الشعر فيختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه. فينبغي أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنوناً في الخطابة ومتخيلاً في الشعر. فإن اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل؛ واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف، والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت، والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال. ولذلك فإن المشتغلين بالحقائق، المتمكنين من المعرفة المتحلين بالصدق لا يتعاطون طريقة تزيين الألفاظ، فلا المهندس ولا معلم آخر يعنيه الاشتغال بالألفاظ وتحسينها، إلاّ أن يكون ناقصاً، أو مزوراً، أو مضطراً إلى أن يروج المعنى باللفظ، كبعض الخراسانية النسفية الذين كانوا قريباً من زماننا»(٣٧).

وما يكشف عنه قول ابن سينا أن لغة العلم لا تحفل بتزيين الألفاظ أو تحسينها مثل اللغة الشعرية واللغة في الخطابة لأنها تهدف إلى الإفهام فقط، ومن ثم تصبح عناية المشتغلين باللغة العلمية بأمر الألفاظ من حيث تحسينها أو تزيينها من قبيل التزوير، أو ترويج المعنى باللفظ، وهذا يؤكد ما سبق الإشارة إليه من قبل من أن الألفاظ في اللغة العلمية ينبغي أن تكون ذات دلالة مباشرة ومحددة أيضاً لأن العلم (أو البرهان) يعنى بالمضمون دون الشكل، والمضمون هنا هو الحقائق العلمية. أمّا لغة الشعر فينبغي أن تكون الألفاظ هي محور اهتمامها بحيث تعنى بتحسينها وتزيينها بالقدر الذي تحقق به التخييل، وينبغي أن تكون معاني الألفاظ فيها غير ثابتة ولا محددة أو مباشرة. إن الأساس في لغة الشعر ـ عند ابن سينا ـ أن تكون مخيلة، ومن ثمّ ينبغي للشاعر ـ على حد قول ابن سينا ـ «أن يقلّ من الكلام الذي لا محاكاة فيه، إذْ أن مما يعيب الشعر ألاّ تكون فيه صنعة ومحاكاة»[٣٨].

ويؤكد ابن رشد ـ أيضاً ـ أن وظيفة الألفاظ في البرهان هي أن تبين عن المعنى وتحقق (التفهيم)، وأن ذلك يتم باستخدام الألفاظ بمعانيها المتواطأ عليها، ويشير إلى أن اللغة في العلم عموماً لا تعنى بتخييل معنى زائد عن المعنى المقصود، أو عن المعنى عند السامع سواء كان بالألفاظ أو الأصوات.

ويؤكد ابن رشد ـ في الوقت نفسه ـ أن الألفاظ ذات أهمية كبيرة بالنسبة للشعر والخطابة دون غيرهما من الصنائع المنطقية الأخرى كالجدل والسفسطة، يقول ابن رشد:

«إن القول في أحوال الألفاظ التي تكون بها أتم إبانة عن المعاني وأجود تفهيماً لها هو ضروري في المخاطبة البرهانية فضلاً عن الأقاويل البلاغية والشعرية. وذلك أن جهة استعمالها في المخاطبة البرهانية إنما هو لأنْ يكون بذلك حصول البرهان أيسر وأسهل وأوضح، مثل ما يقال: إنه ينبغي أن تكون الألفاظ المستعملة فيه متواطئة، غير مشتركة، مشهورة عند الجمهور أو عند أهل تلك الصناعة التي يستعمل فيها ذلك البرهان. وإن كانت مشتركة، أن تقسم جميع المعاني التي يُقال عليها ذلك الإسم المشترك، ويبرهن على كل معنى من تلك المعاني على حدته، لأن للألفاظ في ذلك معونة في زيادة التصديق الحاصل على

البرهان وقوته كالحال في الصنائع الأخر، فإنه يُلْفَى لها معونة في إيقاع التصديق المستعمل فيها. وإن كانت في ذلك تختلف، فأقلها حاجة في ذلك صناعة الجدل. ثم من بعدها السفسطة، ثم من بعدها الخطابة، ثم من بعدها صناعة الشعر، فهاتان الصناعتان أكثر حاجة إلى ذلك. فلذلك ما ينبغي في هاتين الصناعتين أن تحصي الأحوال التي إذا استعملت في الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتم إقناعاً، والشعرية أتم تخييلاً، فإنه كما أن الأخذ بالوجوه إنما منفعته في هاتين الصناعتين هذه المنفعة، كذلك الحال في الألفاظ، إلاّ أن القول في أحوال الألفاظ التي بها تكون الأقاويل في هاتين الصناعتين أتم فعلاً وأعظم نفعاً، وأحرى أن يكون القول في ذلك صناعياً... وإنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين هذا الفعل من جهة أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة، وبالجملة: أمرا زائدا على مفهوم اللفظ»[٣٩].

وعلى هذا يرى ابن رشد أنه ينبغي على الشاعر أن يقلل من استخدامه للكلام الحقيقي المألوف وأن يكثر من الكلام المحاكى حتى تحقق لغته التخييل أو تكون أتم تخييلاً[٤٠].

وتتسم لغة الشعر عند ابن سينا وابن رشد بسمات أخرى تميزها من غيرها من الأقاويل، غير استخدام التغييرات أو المجاز أو الأسماء المنقولة أو المخترعة، أو باختصار غير التجاوز الدلالي الذي تحققه وتخرج به عمّا هو مألوف ومعتاد.

وهذه السمات تتعلق ـــ في الغالب ـــ بإيقاع الألفاظ لا بمعناها، فابن سينا ـــ مثلاً ـــ يدرك أن الكلمة صوت بصرف النظر عن دلالتها، وأن هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثيره كصوت، كما يدرك أن تشابه أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها أو تقابلها له أثره البالغ في إفادة التخييل الشعري. وإذا كان نص ابن سينا السابق قد أشعرنا بشيء من هذا، خاصة إشارته إلى اشتغال اللغة الشعرية بتحسين الألفاظ وتزيينها، فإن في نص ابن رشد ما يشير إلى ذلك في تلميحه إلى عناية كل من الشعر والخطابة بالألفاظ والأصوات، وإنْ كانت إشارته تلك تلمح بعض الشيء إلى عملية الأداء الشفوي في الشعر والخطابة. وهذا ما سنعرض له بعد ذلك ـــ لكن الذي لا شك فيه أن ابن سينا أدرك قيمة الاصوات في الشعر، حتى إنه يرى أنها عنصر أساسي من العناصر التي تجعل القول مخيلاً، ويتضح ذلك من قوله:

«والأمور التي تجعل القول مخيّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[٤١].

وإذا تركنا إشارة ابن سينا إلى الوزن ــ وهو ما سيتناوله الفصل القادم ــ فإننا نرى أن وسائل التخييل عنده لا تقتصر على المستوى الدلالي للألفاظ، وهو ما عبر عنه «بالمفهوم من القول». إن هناك وسائل أخرى تتصل «بالمسموع من القول» أي تتعلق بالمستوى الصوتي للألفاظ، فضلاً عن أمور أخرى تجمع بين المسموع والمفهوم أي بين المستويين الصوتي والدلالي. ومن هنا يشير ابن سينا إلى نوعين من الحيل تتوسل بهما لغة الشعر، الأول ــ يختص بالمستوى الصوتي للألفاظ ويركز على الشكل، والثاني يختص بالمستوى الدلالي للكلمات (المعنى).

إن المُلذّ أو المعجب من المسموع أو المفهوم عند ابن سينا إمّا أن يكون من غير حيل، كأن يكون اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو أن يأتي المعنى غريباً من غير صنعة إلاّ غرابة المحاكاة والتخييل، وإمّا أن يكون ذلك القول بحيل في اللفظ والمعنى[٤٢]. وعلى الرغم من أنه يشير إلى أن الحيل التركيبية في اللفظ تتضمن التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب، فإنه يحصر الحيل اللفظية والمعنوية فيها أسماه بالمشاكلة والمخالفة. وهو يدخلنا بعد ذلك في تقسيمات منطقية متشعبة. فالمشاكلة تكون تامة وناقصة، وكذلك المخالفة. والمشاكلة تكون في اللفظ والمعنى. واللفظ إمّا أن يكون عديم الدلالة كالأدوات والحروف التي هي مقاطع القول، وإمّا أن يكون لفظاً دالاً. واللفظ الدال إمّا بسيط وإمّا مركب. أمّا المعاني فهي أيضاً إمّا بسيطة وإمّا مركبة. وبهذا يضعنا ابن سينا أمام خمسة أقسام، يتفرع كل قسم منها إلى شعب متعددة متفرقة.

ويمكن أن يفهم مصطلح (المشاكلة في اللفظ) عند ابن سينا ــ بشكل عام ــ على أنه نوع من أنواع الجناس، وقد يعني به أحياناً مصطلحاً آخر من مصطلحات البديع (هو الترصيع)، وعندما يعرض للمشاكلة في الألفاظ الناقصة الدلالات مثل الحروف، يقول:

«ولنبدأ من القسم الأول ــ يقصد الألفاظ الناقصة الدلالات كالحروف التي هي من مقاطع القول ــ فنقول إن من الصيغات التي بحسب القسم الأول تشابه

اواخر المقاطع وأوائلها. والنظام المسمى المرصع كقوله:

فلا حَسَمت من بَعْدِ فقدانه الظُّبى

ولا كلمت من بعد هجرانه السُّمْر[٤٣] .

والترصيع كما يقول القزويني «توافق الألفاظ مع ما يقابلها في الوزن والتقفيه»[٤٤].

ومن هنا نفهم أن المشاكلة في اللفظ عند ابن سينا نوع من المماثلة أو المشابهة أو التوافق بين الألفاظ، أو هو قسم من أقسام السجع عند علماء البلاغة ـ كالقزويني ـ يقوم على تساوي الحروف وتوافق حركاتها في كل لفظة مع ما يقابلها، أو انه يعتمد ـ باختصار ـ على التوافق بين الألفاظ المتقابلة في التقفية والوزن وذلك يتحقق في البيت الذي استشهد به ابن سينا.

ويتحقق مثل هذا التوافق أو المشاكلة في الحروف عند ابن سينا في حرفي: من، وعن[٤٥]. وهذه المشاكلة تعد من قبل الجناس الناقص.

كذلك فإن المشاكلة التي تكون في الألفاظ الدالّة البسيطة عند ابن سينا ـ تدخل عند البلاغيين في مبحث التجنيس (أو الجناس)، غير أن ابن سينا يحاول أن يدخل في هذا اللون البديعي تفريعات وتقسيمات شتى، فالألفاظ التي تتحقق فيها المشاكلة التامة ـ عنده ـ إمّا أن تكون متفقة التصريف متخالفة الجوهر (أي متفقة في الوزن الصرفي ومتخالفة في الجذر الأصلي للكلمة) مثل العين والغين، واما أن تكون متفقة الجوهر متخالفة التصريف (أي تكون متفقة في الجذر الأصلي ومختلفة في الوزن الصرفي) مثل قولنا الشَمْل والشَمَال أو السمك والسماك. أمّا المشاكلة الناقصة فهى إمّا أن تكون متقاربة الجوهر أو متقاربة الجوهر والتصريف مثل الفاره، والهارف، أو العظيم والعليم، والصابح والسابح أو السها والسهاد[٤٦].

أمّا المشاكلة في اللفظ بحسب المعنى، فهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفين، وأحدهما مقول على مناسب الآخر أو مجانسه، واستعمل في غير تلك الجهة، كالكوكب والنجم ويراد به النبت، او السهم والقوس ويراد به الأثر العلوي[٤٧] .

وتتم المشاكلة في الألفاظ الدالة المركبة «بأن يكون لفظ مركب من أجزاء

ذوات التصريف في الانفراد، وتجتمع منها جملة ذات ترتيب في التركيب ويقارنه مثله، أو يكون التركيب من ألفاظ لها إحدى الصيغات التي في البسطية ويقارنه مثله»(٤٨) ويفهم من هذا النوع من المشاكلة أنه نوع من التوازي في تركيب البيت الشعري ويلاحظ أن ابن سينا لم يأتِ هنا بأمثلة توضح فكرته.

أمّا المشاكلة التامة في المعاني البسيطة ـ ونلاحظ هنا تداخل المسموع والمفهوم من اللفظ ـ فأنْ «يتكرر في البيت معنى واحد باستعمالات مختلفة»(٤٩). (ولا ندري هل يعني هذا استخدام الشاعر للأسماء المترادفة أم لا؟)، ! وأمّا الذي بحسب المشاكلة الناقصة «فأنْ يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة، كمعنى القوس والسهم، ومعنى الأب والابن، وقد يكون التناسب بتشابه في النسبة، وقد يكون بجهة الاستعمال، وقد يكون باشتراك في الحمْل، وقد يكون باشتراك في الاسم. مثال الأول: الملك والعقل، مثال الثاني: القوس والسهم. مثال الثالث: الطول والعرض. مثال الرابع: الشمس والمطر»(٥٠).

ومن الملاحظ أن هذا النوع من المشاكلة يقوم على نوع من العلاقات المنطقية الخالصة، كالعلاقة بين القوس والسهم والأب والإبن والملك والعقل. . مما يبعدها عن أن تصبح «صيغات شعرية» كما يزعم ابن سينا.

وأيّاً كان الأمر، فهناك قسم أخير من المشاكلة، عند ابن سينا، التي تكون في المعاني المركبة، «وذلك بأن يكون معنى مركب من معان وآخر غيره، يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان في الأجزاء»(٥١).

أمّا المخالفة عند ابن سينا فإنها تبدو أحياناً مماثلة للطباق أو المقابلة. فالمخالفة مقصورة عنده على المعنى، حيث إنه لا يوجد لفظ من الألفاظ مخالفاً لآخر من جهة لفظيته، وإنما يخالفه من حيث معناه(٥٢). ومن المخالفة في الألفاظ الناقصة الدلالات مخالفة الحرف «من» للحرف «إلى»(٥٣) حيث تُستخدَم من للابتداء وإلى للإنتهاء.

أمّا المخالفة في اللفظ البسيط فأنْ يكون هناك لفظان يقع أحدهما على شيء والآخر على ضده أو ما يظن به أنه ضده وينافيه، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به، وقد استعمل على غير تلك الجهة، كالسواد التي هي القرى، والبياض والرحمة وجهنم وما جرى مجراه.

أمّا المخالفة في اللفظ المركب «فالذي يكون فيه ترتيب الأجزاء بين جملتي قولين مركبين: إمّا في أجزاء مشتركة فيهما، أو أجزاء غير مشتركة فيهما»(٥٤).

والمخالفة في المعنى البسيط إمّا أن تكون «تامة في الأضداد وما جرى مجراها وإمّا ناقصة، وهي بين شيء ونظيره ضده أو مناسب ضده، أو بين نظيرى سدين أو مناسبيهما»(٥٥).

أمّا القسم الخامس والأخير من المخالفة التي تكون في المعاني المركبه فأنْ يتخالف المعنيان ــ في التركيب أو الترتيب بعد الشركة في الأجزاء، أو بلا شركة في الأجزاء: ويدخل في هذه القسمة قولهم: إمّا كذا كذا، وإمّا كذا وكذا. والجمع والتفريق كقولهم: أنت وفلان بحر، لكن أنت للغمارة، وذاك للزعاقة. وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم (يُرَجَّى)، (ويتّقى):

يُـرَجَّـى الحيا منه وتُخْشى الصواعق(٥٦)

هذه هي الصيغ الشعرية أو الحيل اللفظية والتركيبية والمعنوية التي يرى ابن سينا أنها تخص الشعر وحده دون البرهان والصنائع المنطقية الأخرى، ويرى أنها هي التي تكتمل بها الوظيفة الشعرية للغة، لأنها من قبيل التحسينات اللفظية وإنْ لم تخل من المعنى والدلالةأيضاً. وقد يبدوواضحاً ــ إلى حد ما ــ الجزء الخاص بالمشاكلة اللفظية ــ عند ابن سينا ــ لأنه في مجمله يتعلق بما ينبغي أن يكون عليه شكل الألفاظ من تشابهات في أصوات الكلمات وإيقاعها، وربما اتضح أن هذه المشاكلة اللفظية، وهي تعتمد على تناسب أصوات الألفاظ في البيت الشعري الواحد لا تنفصل عن الوزن الشعري بل تبدو مرتبطة به، إنْ لم تكن متداخلة لأن الوزن في الشعر يقوم أساساً على مبدأ التناسب الصوتي بين أجزاء البيت الواحد. أمّا المشاكلة التي تتعلق بالمعنى، وكذا أقسام المخالفة فإنها تبدو في معظمها غامضة الدلالة، يصعب أن نخرج منها بما يمكن أن نعتبره من قبيل السمات الشعرية الخاصة لأنها ليست إلاّ نوعاً من المماحكات المنطقية.

ويرى ابن رشد ــ مثل ابن سينا ــ أن لغة الشعر لا ينحصر تمايزها عن اللغة الحقيقية في البرهان في مجرد الاختلاف الدلالي، ذلك أن «القول ــ عنده ــ إنما يكون مختلفاً، أي مُغيراً عن القول الحقيقي، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة

في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير انه إذا غير القول الحقيقي سُمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر»[٥٧] .

ومن هنا يرى أن هناك وجوها لتحسين الألفاظ يختص بها القول الشعري دون غيره، حيث تكسب القول سمة الشاعرية بالإضافة إلى الاستخدام المجازي للغة، أو استخدام التغييرات (وهي بمعنى المجاز عند ابن رشد، كما سيتضح، وتشمل كل ما يُعَدّ خروجاً عن المألوف في لغة الشعر دلالة وتركيباً).

وتتمثل وجوه التحسين ــ عند ابن رشد ــ فيما أسماه «الموافقة والموازنة». وهذان المصطلحان يشبهان ما قد أسماه ابن سينا من قبل «المشاكلة» و«المخالفة». ويقصد ابن رشد بالموافقة والموازنة المجانسة والمطابقة عند أهل زمانه ــ على حد قوله. وهو يرى أنهما لا يخلوان من أن يكونا في كل اللفظ وفي كل المعنى. وفي هذا يقول:

«وأمّا موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها فأمر يجب أن يكون عاما ومشتركا لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري. وذلك أنّا نجد الشعراء، وإنْ استعملوا الألفاظ الحقيقية في المواضع التي يهزأ بهم في استعمالهم إيّاها، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين، أعني من الموازنة والموافقة في المقدار. ولكن كان هذا عاما لجميع أنواع الشعر.

وأمّا الأشعار التي تأتلف من الأسماء المختلفة فوجود هذا المعنى فيها أبين وموافقة الألفاظ التي ذكر في المقدار هي موافقة بعضها لبعض في عدد الحروف. وإنْ وافقت مع هذا في كل اللفظ، أو في بعض اللفظ، فهو الذي يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا. والموافقة أنحاء. وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون في كل اللفظ وكل المعنى، وهذا مثل قول الشاعر:

لا أرى الموت يسبق الموت شيء

ومثل قولهم: «طويل النجاد»، «طويل العماد». أو يكون في بعض اللفظ وبعض المعنى، أو يكون في بعض اللفظ وكل المعنى، أو يكون في كل اللفظ وبعض المعنى، أو يكون في كل اللفظ فقط، أو يكون في بعض اللفظ فقط، أو يكون في

كل المعنى فقط، أو يكون في بعض المعنى فقط.

فمثال الموافقة في بعض اللفظ وبعض المعنى. . الأسماء المشتقة من تصريف واحد. وذلك مثل قول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
ومثال الموافقة في بعض اللفظ وكل المعنى قولهم: درهم ضرب الأمير، ومضروب الأمير. ومثال عكس هذا، أعني في كل اللفظ وبعض المعنى: الأسماء المشككة. والشعراء يستعملونها كثيراً، ومثال الموافقة في كل اللفظ فقط الأسماء المشتركة، مثل قول المعري:

معان من أحبتنا معان

ومثل قوله: فزندك مغتال وطرفك مغتال

ومثال المتفقة في بعض اللفظ فقط قول حبيب:

متى أنت على ذهلية الحي ذاهل

. . . . وهذا كله في لغة العرب، مثل الضَرْب والضرَب، والحمْل والحمَل. . .
ومثال الموافقة في كل المعنى فقط الأسماء المترادفة، مثل قوله:

أقوى وأقفز

ومثال المتفقة في بعض المعنى: الأسماء المختلفة التي تدل من الشيء الواحد على جهات مختلفة، مثل الصارم والذكر[٥٨]. . .

أمّا الموازنة في أجزاء القول فهي على أنحاء أربعة:

أحدها أن يأتي بالشيء وشبيهه: مثل الشمس والقمر، أو بالأضداد، مثل الليل والنهار، أو يأتي بالشيء وما يستعمل فيه، مثل القوس والسهم، والفرس واللجام، أو يأتي بالأشياء المناسبة، مثل الملك والإله، وهذه المناسبة إنما تؤخذ من أربعة أشياء. ومن هذا الباب عيب على الكميت قوله:

تكامل فيها الدَّلُّ والشَّنَبُ

لأن الدَّلُّ غير شبيه بالشنب. . .»[٥٩]

إن قول ابن رشد فيما أسماه «الموافقة» يدخل، وكما أشار هو إلى ذلك، في مبحث الجناس عند البلاغيين بأنواعه من جناس تام وناقص[٦٠]. وهو لا يعني به بمجرد التشابه الصوتي الذي يحدثه تطابق كل حروف اللفظين، المتجانسين أو بعض حروفهما، وإنما يعني ــ أيضاً ــ التشابه المعنوي. لكنه ــ مثل ابن سينا ــ يعمد إلى تقسيمات منطقية عقلية يريد من خلالها أن يقف على أنواع الجناس وإنْ بدا أوضح من ابن سينا في هذا، على الأقل لحرصه على التمثيل بنماذج من الشعر العربي لما يقول. والموافقة عنده أيضاً لا تقتصر على الموافقة في حروف اللفظ، فقد تكون موافقة في المعنى. وهو يشير بذلك إلى الترادف، الذي يرى أنه يخص الشعر فقط.

أمّا الموازنة فلا نفهم ما إذا كان المقصود بها المطابقة أم لا؛ خاصة وأنه أشار إلى ما يفيد ذلك في بداية نصه السابق، وقد يبدو أنه يقصد بالموازنة نوعاً من التكافؤ الذي يقوم إمّا على علاقة تشابه مثل الشمس والقمر، وإمّا علاقة تضاد مثل الليل والنهار ــ وهذه مطابقة ــ وإمّا على علاقة تناسب مثل الملك والإله... الأمر الذي يجعلنا لا نتردد في أن نقول إن هذه التقسيمات التي تدخل عنده تحت اسم الموازنة ليست إلاّ تقسيمات تقوم على علاقات دلالية منطقية كالعلاقة التضادية بين الليل والنهار، والعلاقة التي تقوم على التناسب بين الملك والإله وهكذا.

يتفق الفلاسفة إذنْ في أن هناك مستويين لغويين، المستوى الأول تستخدم الألفاظ فيه بمعانيها الحقيقية التي وضعت لها أول ما وضعت، ومستوى آخر مجازي يتجاوز الدلالات الوضعية للألفاظ إلى دلالات أخرى مشابهة أو مغايرة.

وقد رأوا أن اللغة في العلم (أو البرهان) تقتصر على استخدام المستوى الأول، لأنها تهدف إلى تحقيق الإفهام أو التوصيل ــ بحسب الحد ــ الذي يهدف إلى غاية أبعد هي التصديق أو الاعتقاد بشيء ما، في حين أن اللغة الشعرية تتوسل بالمستويين معاً، وتختص باستخدام المستوى المجازي، فضلاً عن استخدام الأسماء الغريبة والنادرة والممدودة أو بعض التراكيب التي تعينها في تحقيق ما تهدف إليه من إلذاذ أو إثارة للعجب أو الدهشة.

وقد أرادوا بعد ذلك أن يقفوا على الخصائص النوعية للقول الشعري، وما

إذا كانت تنحصر فقط في مجرد التوسع في العبارة واستخدام المجاز، وعلى الرغم من أن الفارابي قد ألمح إلى ما قد توجبه اللغة الشعرية من تحسينات للألفاظ وترتيبها على نحو خاص[٦١]، فإنه لم يعن بتوضيح وجوه التحسينات في الألفاظ المستخدمة في الشعر كألفاظ، وقد فعل هذا ابن سينا وابن رشد، حيث اهتما بإبراز السمات الشكلية للألفاظ المستخدمة في الشعر، وهي سمات تتعلق بالألفاظ كأصوات مسموعة أولاً، ثم مسموعة ومفهومة ثانيا. فوقف ابن سينا عند ما أسماه بالمشاكلة والمخالفة في اللفظ والمعنى، وكذلك وقف ابن رشد عند ما أسماه بالموافقة والموازنة في اللفظ والمعنى باعتبارهما مما يخص الشعر وحده.

لقد استطاع الفلاسفة المسلمون أن يقفوا على الفرق الجوهري الذي يميز لغة الشعر عن اللغة العلمية، عندما ألحّوا على أن اللغة الشعرية تتميز بالخروج عن الأصل، أي أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسي ومصطلح عليه في اللغة في الوقت الذي تلتزم فيه لغة العلم (البرهان) بما هو متواضع عليه في اللغة. وأدرك هؤلاء أيضاً أن خروج اللغة في الشعر عن الأصل يرتبط بالهدف الذي تريد تحقيقه. ذلك أنها لا تسعى إلى الإفهام والتوصيل كما هو الحال بالنسبة للغة العلمية، وإنما تهدف إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى، وأن هذا الانحراف انحراف جمالي متعمد، ذلك أنها تقصد من ورائه إثارة الدهشة أو العجب أو اللذّة. وقد وَعُوا في الوقت نفسه أن الوظيفة الشعرية للغة يمكن أن توجد خارج الشعر، لكنها تكون دائماً ثانوية مساعدة، في حين تكون هي العنصر المهيمن في الشعر، بمعنى أنها تتحقق بأقصى حد ممكن بحيث يتقهقر التوصيل ــ وهو هدف اللغة العلمية ــ إلى الوراء وتصبح هي مقصودة لذاتها. كما أشار هؤلاء الفلاسفة أيضاً إلى أهمية وجود المستويين اللغويين في الشعر، أي المستوى الحقيقي والمجازي، حتى لا تتحول اللغة الشعرية إلى لغز مستغلق.

تلك هي تصورات الفلاسفة التي يمكن للباحث أن يقف عليها من خلال محاولتهم لحد اللغة الشعرية بمقارنتها بلغة البرهان، وهي تصورات تشكل في مجملها نواة جنينية لتصورات النقاد المحدثين الذين أقاموا جهودهم على أساس الاستفادة من تطور علم اللغة الحديث، وعنوا بدراسة لغة الأدب بصفة عامة ولغة الشعر بصفة خاصة، فشغلوا بالبحث عمّا يميز لغة الشعر عن غيرها من المستويات اللغوية الأخرى. وفي مقدمة هؤلاء النقاد أعضاء حلقة براغ اللغوية،

ومن أبرز هؤلاء يان مكاروفسكي (Jan Mukarovsky). فقد ذهب مكاروفسكي إلى أن العنصر الجوهري الذي يميز لغة الشعر عن اللغة القياسية (Standard Language) هو تحطيم لغة الشعر لمعيار اللغة القياسية(٦٢). وأن هذا التحطيم أو الانحراف الذي تقوم به اللغة الشعرية ليس إلّا انحرافاً جمالياً متعمداً(٦٣)، ذلك أن اللغة الشعرية لا تهدف إلى التوصيل ــ الذي هو مهمة اللغة القياسية ــ بل إنها تدفع بهذا التوصيل إلى الوراء، حيث يصبح التعبير أو القول في هذه الحال مقصوداً لذاته، وليس مستخدماً لخدمة التوصيل(٦٤).

كما يرى رومان ياكبسون (Roman Jakobson) وهو أحد روّاد الاتجاه البنيوي في دراسة الأدب في النقد الأوروبي الحديث ــ أن الوظيفة الشعرية للغة ليست هي الوظيفة الوحيدة لفن القول، ولكنها تعد الوظيفة السائدة والمهيمنة فيه، في حين أنها تعمل في النشاطات القولية الأخرى كوظيفة مساعدة ومكملة(٦٥).

وفضلاً عن ذلك فإن حديث الفلاسفة عن اللغة العلمية في البرهان واللغة الشعرية ــ خاصة حديث الفارابي ــ يستدعي إلى أذهاننا ما يثيره النقد الحديث حول الفروق التي تميز اللغة العلمية عن لغة الشعر، فاللغة العلمية لغة دلالية محضة؛ فهي تهدف إلى التطابق الدقيق بين الاشارة والمدلول، أمّا اللغة الأدبية فهي لا تكون دلالية فقط، وإنما تمضي أبعد من ذلك، إذْ أنها تهدف إلى التأثير في موقف القارىء. ولعلّ من أهم الفروق التي أشار إليها فلاسفتنا بين هاتين اللغتين أن التشديد في لغة الشعر يكون على الإشارة نفسها أي على الرمز الصوتي للكلمة، ومن هنا فهي تستعين بجميع أنواع الصنعة اللفظية لتلفت النظر إلى الشعر نفسه، فضلاً عن تركيزهم على السمة التخييلية (استخدام التصوير والمجاز) للقول الشعري، فهذه الخصائص التي تميز الشعر عن العلم عند فلاسفتنا هي ما نمتها المقولات النقدية الحديثة والمعاصرة(٦٦).

٢ ــ لغة الشعر ولغة الخطابة

تبين فيما سبق أن القياس الخطابي قياس منطقي يهدف إلى الإقناع بقصد التصديق، في حين يهدف القياس الشعري ــ وهو منطقي أيضاً ــ إلى التخييل، وهذا الاختلاف بين وظيفتي القياس الخطابي والشعري يفرض ــ على الأقل نظرياً ــ اختلاف وسائل كل منهما في تحقيق وظيفته بحيث يمكن أن يوضع الشعر في مقابل الخطابة. ولكن تجاور الخطابة والشعر في المتصل المنطقي الذي يجمعهما ــ حيث يمثل الشعر أحد قطبي هذا المتصل في حين يمثل البرهان قطبه الآخر المقابل، وتقع الخطابة بينهما بحيث تسبق الشعر مباشرة ــ يفرض بدوره وجود تشابه ما بين هاتين الصناعتين. يؤكد هذا التشابه ما سبق أن أشير إليه من أن الفلاسفة جعلوا الشعر والخطابة ــ بوصفهما صناعتين منطقيتين ــ صناعتين مدنيتين عاميتين موجهتين إلى الجمهور والعوام. وقد ترتب على هذا أن أصبحت وسائلهما متشابهة بل مشتركة أحياناً في تحقيق الإقناع والتخييل.

لقد بدت الخطابة ــ عند هؤلاء الفلاسفة ــ على الرغم من كونها صناعة إقناعية تصديقية في حاجة دائمة إلى التخييل لما له من دور في تحقيق الإقناع، ومن ثمّ فهي تشترك في كثير من خصائص اللغة الشعرية. لكنها وإنْ استخدمت بعض الوسائل الخاصة بالشعر مثل التشبيهات والاستعارات وغيرهما مما تخرج به لغة الشعر عن حدود المألوف، فإن الحدود بين الخطابة والشعر تظل واضحة عند الفلاسفة إلى حد كبير.

ومن هنا نجدهم ــ في معرض حديثهم عن أن الوزن في الشعر ليس هو ما

يميز الشعر عن النثر، وأن المحاكاة (بمعنى التصوير وكل ما هو جمالي مؤثر) هي التي تميز الشعر عن النثر ــ يحذرون مما قد يعرض للشاعر من (خطابية) أو للخطيب من (شعرية)، خشية أن يضلّ كل منهما طريقه، مؤكدين أن الفرق بين الشعر والنثر (خاصة الخطابة) ليس مجرد الوزن، فالشعر أبعد ما يكون عن الإقناع، لأنه يقوم على المحاكاة أو التخييل.

وبناءً على هذا فإن الفارابي وإنْ كان قد صرّح من قبل باشتراك الخطابة والشعر في خروجهما عمّا هو مألوف ومصطلح عليه في اللغة، بحيث أصبحت لغة الخطابة والخطباء مماثلة للغة الشعر والشعراء من حيث التوسع أو (التسامح) في العبارة واستخدام التجوزات مما قد يفقد لغة الشعر خصوصيتها، فإنه يدرك الفروق التي تميز بين الاستخدام الخطابي والاستخدام الشعري للغة. يتضح هذا من قوله:

«والخطابة قد تستعمل شيئاً من المحاكاة يسيرا، وهو ما كان قريباً جدا واضحاً مشهوراً عند الجميع. وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به.

فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر. وكثير من الشعراء الذين لهم ــ من طبائعهم ــ قوة على الأقاويل المقنعة يصنعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة»[٦٧].

يصبح الفرق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة ــ عند الفارابي ــ فرقاً كمياً ونوعياً، فالخطابة تستخدم ما هو شعري لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة، لأن كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل من القول الخطابي قولاً شعرياً، وهذا يعني أن الفرق الكمي بين الخطابة والشعر في استخدام المحاكاة يتحول إلى تغير كيفي، وبهذا يمكن أن نضع حدوداً بين ما هو شعري وما هو خطابي على الرغم من توسل الخطابة بما هو شعري، وفي الوقت نفسه فإن الخطيب عندما يستخدم هذا القدر اليسير من

المحاكاة يكون ملزماً باستخدام ما هو قريب ومشهور من هذه المحاكاة، ومن هنا تحتفظ اللغة الشعرية بخصوصيتها عند الفارابي رغم استخدام الخطابة لها.

لكن الحدود بين لغة الشعر ولغة الخطابة تتضح أكثر عند ابن سينا، فقلما يجمع ابن سينا بين الخطابة والشعر ـــ كما يحدث عند الفارابي ـــ في سياق الحديث عن اللغة المستخدمة في الشعر التي يفترض أنها اللغة التي يتميز بها الشعر عن البرهان، فسمات اللغة الشعرية أكثر وضوحاً وتحدداً عند ابن سينا، إذْ أن الخروج عن الأصل منسوب للشعراء وحدهم دون الخطباء وللغة الشعرية دون لغة الخطابة، والاختراع في اللغة مباح للشاعر ومحظور على الخطيب، واستخدام الاستعارات والحرص على استخدامها يكون من قبل الشعراء لا الخطباء، واستخدام الحيل اللفظية والمعنوية يخص لغة الشعر وحدها حتى إنها تصبح «صيغات شعرية».

إن لغة الخطابة عند ابن سينا ـــ وقد تحددت سمات اللغة المستخدمة في كل من العلم (أو البرهان) والشعر ـــ تحتل موقعاً وسطاً بين لغة العلم ولغة الشعر، فتجمع بين بعض سمات كل منهما، وقد تكون أقرب إلى الأولى منها إلى الثانية. «فالأصل الأول في الخطابة ـــ كما يقول ابن سينا ـــ أن تكون الألفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظاً أصلية مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها «كالأبازير»، وكذلك اللغات الغريبة وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومَنْ يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها، مثل قولهم: فلان يتكشحم. فإن هذه مما ينفر عنها في الخطابة لأنها أحرى أن تُستعمَل في التخييل منها في التصديق»[٦٨].

هكذا يحدد ابن سينا أن الأصل في الخطابة أن تُستخدم اللغة فيها استخداماً حقيقياً مناسباً، في حين أنه حدد فيما سبق ـــ وكما سيتضح لنا بعد ذلك ـــ أن المبدأ في لغة الشعر هو الخروج عن هذا الأصل، فما يخص لغة الشعر مثلاً من استعارات وألفاظ أجنبية (غريبة) وتراكيب تخرج عمّا هو مألوف وعادي فإنما يُستعَان بها في لغة الخطابة على أنها أشياء ثانوية، لكنها مؤثرة، ومن هنا يصفها بأنها «أبازير» (والأبازير هنا بمعنى التوابل).

ويؤكد ابن سينا ذات الفكرة عندما يذهب إلى أنه يُحسَن أن تستخدم الأسماء

المستولية (الحقيقية) والمناسبة في الخطابة وأن التغييرات تصلح إلى حد ما، وأنه ينبغي أن يهجر في لغة الخطابة كل ما يتصل بلغة الشعر من سمات خاصة بها، فالترادف على سبيل المثال أولى بالشعر من الخطابة لأنه يخيِّل توكيداً للمعنى، والتصديق لا يُستعَان فيه بالتكرير البتة إلاّ أن يكون التصديق غير واقع ــ أو يرفد ــ بتخييل(٦٩).

يشدد ابن سينا ــ إذنْ ــ على ضرورة اجتناب الخطيب ــ في لغته ــ كل ما هو شعري، وقد نتج هذا التشديد عن وضوح غاية كل من الخطابة والشعر كقياسين منطقيين، واستمرار حضور تفرقته بين هاتين الغايتين (وهما الإقناع والتخييل) في ذهنه دائماً. وبناءً على ذلك فهو ينص على أن من الألفاظ التي لا يستحسن استخدامها في الخطابة «ما يكون مأخوذاً من الشعر مخيّلا فيه طبيعة الشعر» ومن هذا ما كان يسمى في عصره «بذوب الشعر»، فهو يرى أنه «إنْ كان قد استحسن في زمانه فإنما استحسن في البلاغة من حيث هي بلاغة يُرَاد بها التعجيب لا من حيث هي خطابة يراد بها إيقاع التصديق للجمهور»(٧٠).

إن كون الخطابة صناعة إقناعية والشعر صناعة تخييلية يعني أن هناك اختلافاً في وسائل الصناعتين. ذلك ما يريد أن يؤكده ابن سينا. ومن ثمّ ــ وبناءً على كل ما تقدم ــ فهو يضع مبدأ عاما مفاده أن «استعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر»(٧١). والسبب في ذلك «أن الخطابة معدة إلى الإقناع، والشعر ليس للإقناع والتصديق، ولكن للتخييل»(٧٢).

لكن هذا لا يعني أن يكون كل كلام الخطيب من جنس واحد فيستخدم المعتدلات من الألفاظ فقط، فربما وجب أن يستخدم الألفاظ المخيلة الأخرى التي تميل إمّا إلى الإفراط وإمّا إلى التقصير لأنها هي التي تعينه على استدراج السامعين وإلاّ لأصبح «القول الخطبي ساذجا على فطرته الأولى غير مُعان بحيله، وحينئذ ربما لا يفاد منه إقناع»(٧٣).

وعلى الرغم من هذه الحدود التي يحاول ابن سينا أن يضعها ليفصل بين الاستخدام الخطابي والاستخدام الشعري للغة، فإنّ كلامه السابق يفيد أنه يمكن للخطابة أن تتوسل بالاستعارة، لكنه يحرص مرة أخرى على أن يؤكد أن

استخدام الاستعارة والتشبيه ــ رغم نفعها ــ ليس أصلاً في الخطابة وإنما هو أصل في الشعر(٧٤)، بل إنه يذهب إلى أن الاستعارة وإن انتفع بها في الخطابة فهي يُنتفَع بها على أنها وسيلة خادعة أو غش ينتفع به في ترويج الشيء على مَنْ ينخدع وينغش(٧٥). يقول ابن سينا:

«وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على مَنْ ينخدع وينغش، ويُؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبة في أنفسها»(٧٦).

إن تصور ابن سينا للاستعارة على أنها «غش وخداع» ينتفع به في الخطابة يشير إلى حاجة الخطابة إلى التخييل ــ حتى لو كان غشاً وخداعاً ــ للتأثير على المتلقي (وهو السامع على الأكثر في حالة الخطابة) الذي يسهل خداعه، ومن هنا فهو يكاد يقصر استخدام الاستعارات على خطب بعينها، وهي الخطب التي تُقال على المنابر أو في المحافل، لأن هذه الخطب عادة ما تكون موجهة إلى الجمهور والعامة، أمّا الخطب الموجهة إلى الخواص كالتي تكون بين يدي الحكام أو في المشاجرات في المجالس الخاصة فلا يُحتاج فيها إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات، بل يُقتصر فيها على جودة العبارة دون اللجوء إلى الاستعارات وما يشابهها من وسائل تخييلية. يقول ابن سينا:

«والقول الخصومي يحتاج أن يجعل قولاً شديد التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى، لا سيما حيث لا يكون كالخطبة، بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص، وذلك لأن تكلف الخصومة في مثل هذا الموضع يكون أيسر منه على رأس الملأ المزدحم. فإن مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة، وهو حسن العبارة، ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج إليها الخطبة التي على المنابر أو عند المحافل، بل الاشتغال في المشاجرة التي تكون في مجلس خاص يجب أن يكون مقصوراً على إظهار الغرض الخاص بالأمر، وأن يظهر بالقريب منه وحتى لا يكون الشاكي منها أيضاً قد بعد عن المراد»(٧٧).

وهذا معناه أن ابن سينا يرى أن جودة العبارة ليست مشروطة باستخدام

الاستعارات والتشبيهات والتهويلات، لأن هذه الأشياء تصبح بمثابة تكلفات زائدة يمكن الاستغناء عنها، خاصة في الأقوال الخطابية التي يُقصد منها «تصديق الخواص» لأن المهم بالنسبة لهذا النوع من الخطب هو توصيل الغرض الخاص بالأمر بشكل قريب ومباشر، وهنا تتوسل العبارة بألفاظ شديدة المطابقة للمعنى بحيث لا تنحرف عنه ولا يضاف إليها زيادات أخرى. أمّا الخطب الموجهة للعوام فيمكن أن يستعان في «تصديقهم للشيء» بوسائل تخييلية انفعالية كالاستعارة والتشبيه، لتستثيرهم وتدفعهم نحو التصديق.

كذلك فإن الكتابة النثرية سواء كانت خطباً أو رسائل يختلف الحال فيها عن الخطب الشفهية، فهي ليست في حاجة إلى كثرة التغييرات أو الاستعارات، وإنما تخلط بها أشياء لطيفة من التغييرات المعتادة، وقليل من الغريبة [٧٨]. كذلك فإن كثيراً من الألفاظ الاستعارية النادرة المستطرفة في الخطب يقبح أن تستخدم في الكتابة، ومن ذلك الإفراطات في الأقاويل[٧٩].

لكن استخدام الاستعارة في الخطابة مشروط بمواصفات حددها ابن سينا أيضاً منطقياً وأخلاقياً، فالاستعارة التي تشاكل الخطابة ينبغي ألّا تكون من الاستعارات البعيدة المغالى فيها، كما يجب ألّا تكون حقيرة أو قبيحة، فتذهب إلى جهة الاستهزاء، لأن مثل هذه الاستعارات، خاصة القبيحة، لا تصلح إلّا في ضروب من مؤذيات الشعر، وهي التي تذكر فيها الأهاجي الفحش[٨٠]، وفي الوقت نفسه فإن الاستعارات قد تستحب لأسباب أخلاقية أيضاً في الخطابة، ذلك حين يريد الخطيب أن يعبر عن معنى فاحش، فإنه يصبح من حسن الأدب في التعبير ألّا يصرح باللفظ البسيط الذي يدل على هذا المعنى الفاحش بلا تركيب، بل ينبغي عليه أن يعرض عن هذا اللفظ، ويستعير له، ويقيم شيئاً بدله، وإن كان كذباً فهو كذب حسن[٨١].

ويلحّ ابن سينا ــ أيضاً ــ على تجنب الاستعارة البعيدة في الخطابة، إذ لا بدّ أن تكون مناسبة وقريبة: «ينبغي للخطيب إذا أراد أن يستعير ويغير حيث يريد التحسين، أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس، محاك له غير بعيد منه، ولا خارج عنه. فإنه إذا أراد أنْ يحقر إنساناً ويقبحه، فيجب لا محالة ألّا يحاكيه بشيء بعيد من جنس ما يفعله، بل يقول، إن أراد أن يقبح

ملتمسا ويحقره: إن فلانا ليتكدّى. وإذا أراد أن يفخم أمر حريز، لم يبعد بالمحاكاة، بل حاكاه بأنه حاذق بما يتعاطاه، وكما يقال للص المحتال: إنه لص بالتدبير والحيلة. وربما كان ما يحاكيه به ليس يخرجه إلى ضد المعنى، بل يجعله أصغر وأكبر فيه، كمَنْ يهون حال الظالم، فيقول: مخطىء، مسيء، أو يعظم الظنية في أمر من أساء وأخطأ، فيقول: ظالم، متعد...

«وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما فأراد أن يستعير له، فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة، ولا يمعن في الإغراب، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه، فتغييره إيّاه ليس مستعار المستعار ومغيّر المغير. ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة، وقد استعملت في المعارف من الكلام، مثل قول القائل: فوا برداً على كبدي. فإن أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات، وأمّا الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلق(٨٢) الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري»(٨٣).

إن استخدام الخطابة للاستعارة يختلف ــ عند ابن سينا ــ اختلافاً بيّناً عن استخدام الشعر لها، فالخطيب ينبغي أن يتوخى القرب والمناسبة إذا ما أراد استعار اسم لشيء ما فيكون هذا الاسم مناسباً وملائماً للمستعار له، وأقرب إلى المشابهة والمماثلة منه إلى الاختلاف والبعد، وعليه أن يختار من الاستعارات ما هو مألوف ومشهور وأصبح شبيهاً بالكلام العادي، ذلك أن اختيار الاستعارات الغريبة أمر يخص الشعر وحده. لكن ابن سينا يوصي في الوقت نفسه بألّا يمعن الخطيب في استخدام السخيف من العبارة، لأن ذلك يكون مستقبحاً أيضاً، فينبغي أن تسمو العبارة عن الابتذال دون أن تصل إلى الغموض أو الإبهام. من الضروري إذنْ أن تكون العبارة في الخطابة بما فيها من استعارات معتدلة حتى يستطيع مستمعوها دون سقاط الجمهور فهمها متى أصاخوا إليها إصاخة متأمل دون حاجة إلى فحص ونظر(٨٤).

ويدعو ابن سينا في ذات الوقت إلى أن يُتجنَب في الخطابة استخدام الاستعارات المتداخلة، وهو أن تدخل استعارة في استعارة(٨٥). وبهذا يؤكد ابن سينا الفارق النوعي بين الخطابة والشعر فالخطابة تقوم أساساً على التتابع المنطقي

للأفكار التي يحددها العقل، لأنها صناعة تصديقية، في حين أن الشعر يقوم على توالي الصور التي يحددها الخيال(٨٦). ويبدو هذا الطلب متسقاً مع المبدأ العام الذي أقرّه من قبل، وهو تجنب الإكثار من الاستعارات في الخطابة (وفي النثر عموماً)، لأن جودة العبارة في الخطابة تميل إلى الاستخدام المنطقي للغة أكثر، لما قد يسببه الإكثار من التغييرات والاستعارات من تضليل قد ينحرف بالخطابة عن وظيفتها الحقيقية وهي الإقناع بقصد التصديق.

أمّا بالنسبة لابن رشد، فقد يبدو لغير المتأمل لنصوصه أنه يمحو الفرق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة حتى إن اللغة الشعرية تكاد تفقد خصوصيتها التي وجدناها واضحة عند ابن سينا ــ والفارابي أيضاً ــ بل وعند ابن رشد نفسه في المبحث السابق. والسبب في ذلك أن ابن رشد ــ مثل الفارابي ــ كثيراً ما يجمع بين الخطابة والشعر حين يتحدث عن استخدامها للغة أو الألفاظ.

وقد سبقت اشارته إلى أهمية الألفاظ والأصوات فى هاتين الصناعتين ــ على نحو خاص ــ دون غيرهما من الصنائع المنطقية من جهة أنها «تخيل أمراً زائدا عن مفهوم اللفظ» مثل «غرابة اللفظ فإنها تخيل غرابة المعنى، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى»(٨٧). كما أشار إلى أن الخطابة مثلها مثل الشعر تستخدم الأسماء الغريبة والمنقولة والمخترعة والمنفصلة ــ والمغيّرة، وأن نفع هذه الأسماء ــ التي تدخل في التغييرات ــ نفع مشترك في كل منهما(٨٨).

لكنه لا يلبث أن يستدرك ــ بعد ذلك ــ ليحفظ للغة الشعرية خصوصيتها، ومن هنا نجده لا يختلف مع ابن سينا حول أن الشعراء هم أول مَنْ أدرك تأثير الأحوال التي تكون بها الألفاظ والأصوات مُؤثرة بخروجهم عمّا هو أصلي في اللغة. كما أنه يدرك أن استخدام الغريب والنادر والمخترع من الأسماء بوصفها تغييرات أخص بالشعر من الخطابة(٨٩). ويزداد الأمر وضوحاً عندما يضع ابن رشد مبدأ عاما لاستخدام اللغة في الخطابة، وهذا ما يتميز به عن سابقيه الفارابي وابن سينا، يقول ابن رشد:

«ينبغي أن نقول من أين تؤخذ الأقاويل الحسان المنجحة الفعل. فإن شأن هذه الصناعة إنما هو أن يفعل الإقناع حسناً جيداً، فنقول:

إن مبدأ الأمر في ذلك هو أن تكون الألفاظ المستعملة فيها جيدة الإفهام

لذيذة عند كل أحد. والألفاظ، فهي دالّة على شيء. فما كان منها يفعل مع الدلالة جودة الإفهام والإلذاذ، فهي التي تفعل جودة الاقناع. وليس يصلح لهذا الفعل الأسماء التي من اللغات الغريبة، لأنها مجهولة غير جيدة الإفهام. ولا يصلح أيضاً لذلك الأسماء المبتذلة المشهورة، لأنها وإنْ كانت جيدة الإفهام فإنها غير لذيذة، فإذنْ ليس كل إبدال وتغيير يصلح لهذه الصناعة، وإنما الذي يصلح لها من التغيرات ما وجدت فيه هذه الزيادة، أعني جودة الإفهام مع الإلذاذ. وهذا التغيير هو مثل قول القائل: إن الشيخوخة هي فاعلة الخيرات، بدلاً من قوله: إن الشيخ هو فاعل الخيرات، فهذا تغيير، ولكنه مفهوم، لأنه من الجنس. والشيخ إنما هو فاعل للخيرات من قِبل الشيخوخة»[٩٠].

يحدد ابن رشد وظيفتين للغة في الخطابة، هما جودة الإفهام والإلذاذ، حتى تفي بالغرض الأساسي من الخطابة وهو جودة الإقناع، أي أن تكون اللغة مفهومة بعيدة عن الغموض، لذيذة بعيدة عن الابتذال، وقد يضيف أحياناً وظيفة ثالثة هي أن تُعطى في المعنى رفعة ما أو خسة ما[٩١]، لكنه ــ وعلى أية حال ــ يحدد للخطيب في ظل هذا المبدأ ما ينبغي أن يتجنب استخدامه فيحذر من استخدام الأسماء التي يعسر تفهم المعنى منها، أو التي تخيل في المعنى أحوالاً زائدة على ما يحتاج إليها.

وأحد أصناف هذه الأسماء «هو أن يستعمل من ضروب الأسماء المركبة ما يخيِّل معنى غير مشهور ويعسر الوقوف عليه، أو يخيِّل فيه غرضاً بعيداً» وأمثال هذه الأسماء ليست توجد في لسان العرب[٩٢]، ومنها استعمال الألفاظ الغريبة الدخيلة، وذلك على وجهين: «أحدها أنه يستعمل منها في مخاطبة أمة ما هو في غير لسانها بل من لسان أمة أخرى غريبة عنها. والثاني أن يستعمل في مخاطبة تلك الأمة الأسماء الغريبة المفرطة الغريبة الموجودة في لسانها»[٩٣].

كما ينبغي على الخطيب أن يتجنب استعمال الأسماء المنقولة التي لا تخيِّل المعنى الذى نقلت إليه بشكل محدد للاشتراك الذي فيه وكثرة ما يدخل تحته أو التي تخيل منه غرضاً بعيداً، أو ما يُخيِّل منه زماناً غير الزمان الذي وجد فيه المعنى. «ومثال الاسم المشترك المنقول أن يسمي اللبن: الأبيض، فإن الأبيض يُقال على أشياء كثيرة...، فيعسر فهم ما يراد بذلك... وأمّا الذي يخيِّل زماناً غير زمان

فمثل أن يدل على الفعل المستقبل بكلمة الماضية أو على ما وجوده في غير زمان الكلمة الدالّة على الزمان»[٩٤].

ويضيف ابن رشد قوله: «فهذه الأصناف لا ينبغي أن تُستعمَل في الخطابة وهي تستعمل في الشعر، أعني التي تخيِّل في الشيء غرضاً بعيداً»... كما يرى أن الأسماء المنقولة لا تستخدم في الخطابة وهي في أول أمرها لأنها تكون غريبة، فتصبح عندئذ أخص بالشعر، فإذا تمادى الزمان بها وصارت مشهورة فهي تصلح للخطابة عندئذ. ولا تستخدم إلّا لضرورة عندما «لا يُلْفَى للشيء الذي في القول اسم، فينقل إليه اسم آخر، وإن لم يقصد به أن يستمر على طول الزمان؛ وإما عندما يراد أن يسمى به ذلك الشيء في الزمان المستقبل على جهة الشريعة للناس»[٩٥].

أمّا الأسماء المترادفة عند ابن رشد فصالحة جداً لصناعة الشعر، وقد تصلح أيضاً لصناعة الخطابة لكن استعمال الشاعر لها يختلف عن استخدام الخطيب. فالشاعر يستخدم هذا الصنف لأسباب أخصها به استعمالها لتصحيح الوزن والقافية مثل قوله:

ومنذ أتى من دونها النأي والبعد

والخطيب يستعملها للاستظهار، وربما استعملها على جهة المغالطة وإيهام تكثير المعنى بتكثيرها عند التقسيم. وإذا استعملها الشاعر، فينبغي أن يستعمل منها ما يخيل في المعنى أمراً زائداً على ما يخيله الاسم الآخر، مثل قولنا: الصهباء، وخندريس، وقرقف، وحميا. فإن هذه الأسماء كلها، وإنْ كانت مترادفة، فإنها تخيل في الخمر معاني مختلفة[٩٦].

يتضح إذن أن الخطيب وإن استخدم في لغته ما هو خاص بلغة الشعر فهو ملزم بتحقيق شرطين فيما يستخدم، فينبغي أن يتجنب الغرابة والغموض، إذ ليس كل ما يصلح للشعر من أسماء غريبة يعسر فهمها، أوْ أسماء مشتركة منقولة يلتبس على السامع تحديد معناها صالح للخطابة. ومن هنا نجد ابن رشد يؤكد أن الأسماء الغريبة والمركبة خاصة بالشعر وحده، وأنه يُختار في الخطابة ما كان يؤدّي إلى المعنى بسهولة، وما يخيِّل فيه حالا بمقدار ما يحتاج إليه في هذه الصناعة لا ما كان غامضاً، ولا ما كان يخيل في المعنى أمراً أعظم مما قصد إليه، لأن

الغموض لا ينبغي أن يُستعمَل مع مَنْ يُقْصد تبصيره، وإنما مع مَنْ يُقصَد أن يغمض عليه المعنى(٩٧).

لكن هذا لا ينفي أهمية استخدام الأسماء المغيرة أو التغييرات في الخطابة وربما ما كان بعيداً منها عند ابن رشد، لأنها تعين الخطيب على تحقيق جودة الإقناع، لأن ذلك وإنْ عُدَّ غشا فهو غش ينتفع به ــ كما ذهب إلى ذلك ابن سينا من قبل ــ ويعين على ترويج الشيء الذي يراد الإقناع به. يقول ابن رشد:

«والخطباء ربما استعملوا أثناء خطبهم التغييرات الشعرية، أعني البعيدة، فيوهم مَنْ ليس له بصر بالفرق بين التغيير الشعري والخطبي أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغيير هو فعل الأقاويل الخطبية، وليس الأمر كذلك، وإنما مثال ذلك مَنْ يخلط سقيونيا بشراب الورد، فإذا أسهل ذلك الشراب، أوهم أن ذلك الإسهال إنما كان عن فعل شراب الورد عند مَنْ لا معرفة له بقوة الورد(٩٨).

إن قول ابن رشد يؤكد أن الخاصة النوعية للشعر هي «استخدام التغييرات، خاصة الغامضة» وأن مجيئها في الخطابة ليس إلاّ من قبيل ترويج المعنى المراد أن يقتنع به السامعون. بل إن الخطيب ــ عند ابن رشد ــ ينبغي أن يجعل أقاويله مزيجاً من الألفاظ المشهورة والألفاظ المستعارة والغريبة، حتى يقوم الكلام الخطابي بوظيفته من تحريك للنفس بدفعها إلى الاقناع المرجو. فضلاً عن أن وجود القول المخيِّل مع القول المشهور يبرز الفارق النوعي بين المستويين الأمر الذي يدفع القول المخيل إلى القيام بوظيفته على أتم وجه من إثارة وتحريك لنفوس المستعمين نحو الإقناع(٩٩).

والألفاظ المغيرة عند ابن رشد تتفاضل في تحقيق التخييل فمنها ما هو أكثر تخييلاً، ومنها ما هو أقل على حسب تفاضلها في الغرابة، ومن الطبيعي أن تكون الأكثر تخييلاً هي التي تلائم الشعر وتخصه، في حين أن الأقل تخييلاً هي التي تصلح للخطابة بل إن استخدام هذه التغييرات يتفاوت في الأنواع الخطابية وفق ما يتطلبه الموقف الخطابي نفسه. يقول ابن رشد:

«والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة، لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما

هو أكثر تخييلا. وأمّا صناعة الخطابة، فإنها تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشيء المتكلم فيه. فإن ذلك أيضاً يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف ما فيه القول»(١٠٠).

ومن هنا فإن التغييرات والاستعارات لا تستخدم ــ عند ابن رشد ــ في كل أنواع الخطب. فيستغنى عنها في الخطب الموجهة إلى الخواص كالخطبة الخصوصية التي يُراد منها تحقيق الإقناع الصحيح بشكل مباشر وبدون تكلفات زائدة. لأن استخدام مثل هذه الوسائل تبعد الشاكي عن غرضه، لأنها تبعده عن الحقيقة، يقول ابن رشد:

«وأمّا الأقاويل الخصوصية فيجب أن يكون الإقناع فيها أشد تحقيقاً وتصحيحاً، ولا سيما إنْ كان القول عند حاكم واحد، فإن عمل الإقناع يكون أيسر، لأنه ليس يحتاج أن يتكلف فيه من الاستعارات والتغييرات ما يتكلف في الكلام الذي يكون عند الجماعة. وإذا كان الإقناع خلياً من الأشياء الخارجة كان أقرب أن يتميز فيه الحق من غيره. وأن يكون الأمر الذي يتكلم فيه ها هنا أهلياً غير غريب، أي معروفاً غير منكر. وأيضاً فإنه إذا استعملت في الأقاويل الخصومية الأشياء الخارجة، بَعُد الشاكي عن غرضه. فلذلك ما ينبغي أن تكون أقاويل الخصوم أقرب إلى الحقيقة منها إلى التضليل. وإنما ينجح فعل الخطيب بالتغيير اللفظي حيث يكون الأخذ بالوجوه والنفاق وأنفع من غيره، وذلك عند الخطب على الملأ والجمع الكثير، لأنه ليس في مثل هذه الأقاويل الصحة، كما يطلب عند الحكم الخاص»(١٠١).

الأصل في الخطابة إذنْ أن تستخدم الألفاظ الحقيقية والألفاظ المشهورة، لأن ذلك أقرب إلى تحقيق الإقناع وأكثر ملاءمة لطبيعته التصديقية التي تجعله أقرب إلى التصديق البرهاني منه إلى التخييل الشعري، ومن هنا توضع الضوابط دائماً في استخدام كل ما يخص الشعر في اللغة الخطابية، فبقدر حاجة الإقناع إلى التخييل تستخدم الوسائل الشعرية، وبحسب النوع الخطابي أيضاً تستخدم تلك الوسائل.

ويفرِّق ابن رشد أيضاً بين حاجة الكتابة المنثورة (الخطابة أو الرسائل) والخطب الشفهية إلى الأسلوب الشعري، فالخطب المكتوبة أو الرسائل أنواع،

والمبدأ العام في صياغة كل ما هو مكتوب أن تكون جيدة وسهلة القراءة في الوقت ذاته، ومن ثم يتوخى فيها أن تستخدم من التغيير ما هو أقرب إلى الشهرة، وتستبعد التغييرات والاستعارات البعيدة التي تجعل الكلام صعب الفهم أو مختلا[١٠٢].

لكن استخدام الاستعارات والتغييرات في الخطابة عموماً مشروط بتحقيق مبدأ الإفهام والالتذاذ، ومن ثم فهو يشدد على تجنب الاستعارات البعيدة والمركبة لأنها قليلة الإفهام، كما يستبعد ــ أيضاً ــ ما هو يفعل التفهيم دون أن يكون ملذا[١٠٣]. ذلك لأن الاستعارات البعيدة والمركبة هي التي تخص الشعر، في حين أن الاستعارات البسيطة هي الأليق بالخطابة[١٠٤].

هكذا يتفق الفلاسفة حول أن اللغة في الخطابة تستخدم ما هو شعري، لحاجتها إليه في الإقناع ولكنها تستخدمه بشروط بحيث تظل الحدود الفاصلة بين الخطابة ــ كصناعة تصديقية ــ والشعر كصناعة تخييلية قائمة، وتصبح الوظيفة الشعرية للغة في الخطابة وظيفة ثانوية لأنها تعين على تحقيق الإقناع فقط ولا تفعله. فالخطابة بحكم كونها صناعة تصديقية، وبحكم موقعها الوسط بين البرهان والشعر في المتصل المنطقي أميل إلى الاستخدام الحقيقي للغة، أي إلى استخدام لغة العلم التقريرية المباشرة، ولهذا فهي عندما تستخدم التغييرات أو الاستعارات الشعرية، فإنها لا تستخدم إلّا ما كان مشهوراً وواضحاً وقريباً ومناسباً، وتستبعد ما هو غامض وغريب وبعيد، ثم تستخدمه على أنه غش وخداع ينتفع به فقط للتأثير ولتقوية الإقناع. فضلاً عن أن هذه التغييرات لا تُستعمَل إلّا في نوع خاص من الخطب وهي الموجهة إلى الجمهور والكثرة من الناس لحاجة هذا النوع إلى التخييل، في حين لا يحتاج إليها في الخطب التي تكون في المجالس الخاصة. كذلك فإن هذه الأشياء لا تستخدم إلّا في الخطب الشفهية، ويقل استخدامها بل ينعدم في النثر المكتوب عموماً كالرسائل.

وينتهي الفلاسفة إلى أن الفارق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة الشعرية فارق كمي ونوعي، حيث يشترطون ألّا يكثر الخطيب من استخدام التغييرات وأن يستخدموا منها ما كان بعيداً عن الغموض والإغراب. والأساس في هذا ان الخطابة تهدف الى تحقيق جودة الافهام مع جودة الالذاذ في حين ان

الشعر يهدف الى التخييل . وجودة الافهام والإلذاذ تتطلب ان يستخدم الخطيب اللغة استخداماً خاصاً الى حد ما بحيث يستخدم من الإبدالات والتغييرات عموماً ما يحقق الإفهام والإلذاذ معاً ، او ما يعين على ترويج المعنى المراد اقناع الناس به .

وعلى هذا يؤكّد الفلاسفة تحقق الوظيفة الشعرية للغة خارج الشعر، كما يؤكدون أيضاً أن هناك فرقاً كبيراً بين تحققها خارج الشعر ــ كما هو الحال في الخطابة والنثر عموماً ــ وتحققها في الشعر، ذلك أنها تظل وظيفة ثانوية مساعدة في الخطابة، في حين أنها تتحقق في الشعر بدرجة عالية من التكثيف كمياً ونوعياً، بحيث تصبح هي العنصر السائد والمهيمن فيه.

٣ ـ تركيب القصيدة

وقد ترتب على ارتباط الشعر بالخطابة في ذلك المتصل المنطقي، وتشابه مجالي هاتين الصناعتين واشتراكهما في استخدام الأقاويل التخييلية على النحو الذي رأينا، أن نظر فلاسفتنا إلى القصيدة الشعرية من وجهة نظر خطابية ـ إنْ صحّ هذا التعبير ـ على الرغم من الفروق الجوهرية التي حرصوا على تأكيدها ليميزوا على أساسها بين الشعر والخطابة، وما هو شعر وما هو خطابي. ذلك أننا نجد ابن سينا وابن رشد عندما يتحدثان عن بناء القصيدة وأجزائها يذكران ذلك في سياق حديثهما عن أجزاء الخطبة، بل إنهما يقرنان القصيدة الغنائية بالخطبة حتى في سياق حديثهما عن المأساة اليونانية.

ففي حديث ابن سينا عن صدور الخطب وهي التي يستفتح بها الكلام في الخطبة، نرى ابن سينا يقرن هذه الصدور خاصة في الخطب الخصومية بافتتاحيات القصائد، خاصة قصائد المديح «وليس الصدر مما يقدمه الخطباء فقط، بل والشعراء المجيدون...»(١٠٥). ويتبع ابن رشد سلفه في ذلك(١٠٦)، لكنه يؤكد هذا التصور بذكره لنماذج متعددة من بدايات بعض القصائد في معرض حديثه عمّا يُستقبَح من الصدور في الخطب. يقول ابن رشد:

«ومما يستحق فاعله الهوان أن يكون التصدير بالأمور الصعبة على النفوس الكريهة المسموع، ولا سيما إذا تأمل السامعون أو تفقدوا ما يكون من ذلك، مثل قول القائل: إنه لا يكون هذا حتى أقتل، أو أنه ليس ها هنا شيء هو لي أكثر مما لكم، أو أخبركم خبرا لم تسمعوا بمثله قط في الغرابة أو الشدة. ومن هذا النوع

الذي ذكر تستقبح بداءات كثير من الأشعار مثل استقباح عبد الملك بن مروان لافتتاح جرير:

أتصحو بل فؤادك غير صاح

ومثل ما استقبح استفتاح أبي الطيب:

أوه بديل من قولتي واها

وقوله:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وهذا كثير في أشعار العرب وخطبها»[١٠٧].

وعندما يذكر ابن سينا أجزاء المأساة اليونانية فهو يتحدث عنها مقارناً إيّاها بأجزاء الخطبة، فيذهب إلى المدخل في المأساة اليونانية، والجزء الذي يليه (مخرج الرقاص) والمجاز، هذه الأجزاء الثلاثة مجتمعة تناظر الصدر في الخطبة[١٠٨].

ويقيم ابن رشد هذا التناظر بين الخطبة والقصيدة بشكل أوضح مما هو عند ابن سينا، خاصة وأنه يُعنى أساساً بالقصيدة العربية وبنائها: «فأمّا أجزاء صناعة المديح من باب الكيفية فقد تكلمنا فيها، وأمّا أجزاؤ ها من جهة الكمية فينبغي أن نتكلم فيها. وهو يذكر (يقصد أرسطو) في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم. والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار ويتغزّلون فيه. والجزء الثاني المدح. والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء أكثر مما هو عندهم: إمّا دعاء للممدوح، وإمّا في تقريظ الشعر الذي قاله. والجزء الأول أشهر من هذا الأخير. ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثاني استطراداً، وربما أتوا بالمدائح دون صدور، مثل قول أبي تمام:

لهان علينا أن نقول وتفعلا

ومثل قول أبي الطيب:

لكل امرىء من دهره ما تعودا»[١٠٩].

هكذا حاول ابن رشد أن يفهم، وينظِّر في الوقت نفسه لبناء القصيدة العربية

على أنه موازٍ لبناء الخطبة، ولا يفوته أن يسجل ملاحظته عن القصائد التي تخرج عن هذه القاعدة الثلاثية، حيث تستغني عن الصدور.

ويمضي ابن سينا وابن رشد في تأكيد التناظر بين بناء القصيدة وبناء الخطبة، حيث يشدد ابن سينا على أن خاتمة الشعر يجب أن تدل على مقتضاه، فتدل على ما فرغ منه كما في الخطابة(١١٠). وهذا معناه أن تكون نهاية القصيدة إجمالاً لما سبق ذكره في القصيدة. وهذا بعينه ما يشير إليه ابن رشد في قوله: «وينبغي أن تكون خواتم الأشعار والقصائد تدل بإجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها، كالحال في خواتم الخطب»(١١١).

ولكن نظرة ابن سينا وابن رشد للقصيدة العربية وبنائها لم تتحدد فقط من هذه الزاوية الخطابية، وإنما تحددت أيضاً على أساس الاستفادة من التصور الأرسطي لبناء المأساة من حيث هي كُل كامل له بداية ووسط ونهاية. وقد بدا ابن رشد أكثر استيعاباً وإفادة من ذلك التصور الأرسطي من ابن سينا، خاصة وأنه كان معنياً بمشكلات القصيدة العربية من حيث بنائها ووحدتها رغم تعدد أغراضها.

لقد أشار ابن رشد بوضوح إلى أن الغاية من التشبيه والمحاكاة في الشعر أن يكون للقصيدة عظم ما محدود تكون به كلا وكاملة(١١٢)، ولما كان «الكل هو ما له مبدأ ووسط وآخر»(١١٣)، فإن القصيدة ــ في تصوره ــ ينبغي أن يكون لها أول ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطاً في المقدار(١١٤). وهذا يعني أن ابن رشد حريص على أن يحدد أن وحدة عمل شعري ما تتجسّد بداية في كل كامل هو «القصيدة». وأن هذا الكل مكون من ثلاثة أجزاء أساسية هي البداية والوسط والنهاية. وأنه يقوم على أساس من التناسب بين هذه الأجزاء.

ويشير ابن رشد أيضاً إلى أن القصيدة العربية تقوم على تعدد الأغراض خاصة قصائد المديح(١١٥) التي ينتقل فيها الشعر من موضوع إلى موضوع ويرى أنه «مما يحسن به قوام الشعر ألّا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر»، وذلك «أن الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة، وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار إليه أفعال كثيرة»(١١٦). ويرى ابن رشد أيضاً أن «جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا، بل ينتقلون من شيء إلى شيء ولا يلزمون

غرضاً واحداً بعينه، ما عدا أوميرش»(١١٧).

يرى ابن رشد ــ إذن ــ ضرورة التزام الشاعر بغرض واحد بعينه في القصيدة، بمعنى أن يكون هناك شيء واحد موصوف. ومن هنا يذهب إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يجعل للتشبيه والمحاكاة غرضاً واحداً وغاية واحدة في قصيدته. ومن هنا فإنه يعيب على الشعراء العرب القدماء والمحدثين، عدم التزامهم بوحدة الشيء الموصوف، خاصة في قصائد المديح، ذلك أنه «إذا عَنّ لهم شيء ما من أسباب الممدوح ــ مثل سيف أو قوس ــ اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح»(١١٨).

وبهذا يقرُّ ابن رشد مبدأ الوحدة الموضوعية في القصيدة ويشدد على أهميته. ثم يَرُد هذه الوحدة إلى مبدأ وحدة الطبيعة التي تتحرك من أجل غاية واحدة وغرض واحد ــ يقول ابن رشد:

«وبالجملة: فيجب أن تكون الصناعة في هذا تتشبه بالطبيعة، أعني أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد، وغاية واحدة. وإذا كان ذلك كذلك، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصوداً به غرض واحد، وأن يكون لأجزائه عظم محدود، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر، وأن يكون الوسط أفضلها. فإن الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام، إذا عدمت ترتيبها، لم يوجد لها الفعل الخاص بها»(١١٩).

هكذا استطاع ابن رشد أن يبين بوضوح وتفصيل عرض تصوره للقصيدة وأجزائها وترتيبها وتصوره للوحدة فيها، وهو أمر لم يتوفر لابن سينا. وقد أشار ابن سينا بإيجاز ــ من قبل ابن رشد ــ إلى تصوره للقصيدة من حيث أنها كل يقوم على أول ووسط وآخر. وأن هذا الكل يقوم على أساس هذه الأجزاء، وأنه يقوم على أساس ترتيبها على نحو معين، بحيث لو فقد أحد هذه الأجزاء فسد ذلك الترتيب(١٢٠).

وبهذا يتضح لنا أن ابن سينا وابن رشد، وإنْ كانا قد تناولا بناء القصيدة من زاوية خطابية ولم يخصاها بحديث مستقل فإنهما قد أثارا عدة قضايا على درجة كبيرة من الأهمية، تتصل بوحدة العمل الفني وقيام هذه الوحدة على أساس وحدة

الموضوع، وقد حاول الفيلسوفان ـ خاصة ابن رشد ـ أن يقدما حلولا لبعض المشاكل المتعلقة بالقصيدة العربية متعددة الأغراض خاصة قصيدة المديح، ومن ثم كان بناء الخطبة فضلاً عن البناء الدرامي في المأساة منفذين أساسيين يحاولان من خلالهما أن يضعا قوانين توجه بناء القصيدة على نحو متماسك ومترابط.

الفصل الخامس
وسائل التخييل في الشعر

١ ــ مفهوم التغيير
٢ ــ الوزن والموسيقى

١ ـ مفهوم التغيير: (التشبيه والاستعارة)

حين حاول الفلاسفة المسلمون أن يقفوا على الخصائص النوعية التي تميز لغة الشعر عن اللغة العلمية في البرهان، رأوا أن اللغة الشعرية لها من خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية ما يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية (الحقيقية) التي تستخدمها لغة العلم، واصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزها عن شتى ألوان القول برهاناً كان أو خطابة هو اعتماده بشكل رئيسي على (التغير) أو (التغييرات) أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة. وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته، فهو يدل أحياناً على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبيا، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا. ومن هنا فإنّا سنحاول أن نقف على هذه الدلالات المتعددة للتغيير ــ عندهم ــ وأكثرها أهمية بالنسبة لهم.

ومما يلفت النظر ــ بداية ــ أن الفارابي لم يستخدم مصطلح تغيير أو تغييرات أو «الأسماء المغيرة»، على الرغم من أن ابن رشد أشار في كتابه «تلخيص الخطابة» إلى أن الفارابي كان يرى «التغيير المركب» خاصا بالشعر[١]. ويبدو أن ما نسبه ابن رشد إلى الفارابي ــ وهو ما لم نجده في كتابات الفارابي التي وصلتنا ــ قد ضاع فيما ضاع من مؤلفات الفارابي، خاصة كتاب الخطابة الذي لم يصلنا منه إلاّ النزر اليسير إذا ما قارناه بتلخيص كل من ابن سينا وابن رشد للخطابة[٢].

أمّا ابن سينا وابن رشد فقد تردد عندهما مصطلح التغيير والتغييرات والأسماء

(أو الألفاظ) المغيرة، وقد دلّ بهذه المسميات ـــ بصفة عامة ـــ على الانحراف عمّا هو شائع ومألوف في اللغة صوتياً ودلالياً وتركيبياً. فابن سينا يرى أن التغيير هو أن يعبر عن المعنى بغير لفظه، بحيث يَقْصد ـــ بالتغيير ـــ الصور القائمة على علاقة المقارنة أو الإبدال كالتشبيه أو الاستعارة، يقول ابن سينا:

«واعلم أن القول يرشق بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه»[٣].

ومن هنا فهو يطلق الأسماء المتغيرة على الاستعارات والتشبيهات[٤]، كما يرادف بين التغيير والاستعارة وما يجري مجراها من المجاز[٥]. والسائد عنده أن يقصد بالتغيير أو التغييرات التشبيه والاستعارة بأنواعها: «والتغييرات أربعة: تشبيه، واستعارة من الضد، كقولهم جونة للشمس، ... واستعارة من التشبيه... واستعارة من الاسم وحده»[٦].

وقد يضيف إلى التشبيه والاستعارة «المثل» الذي يضرب ضمن التغييرات: «... فإن التشبيه من جملة التغيير، كأنّ التغيير منه استعارة بسيطة، ومنه تشبيه بسيط، ومنه مثل يضرب»[٧]. ومن التغييرات أيضاً عند ابن سينا غير الصور التشبيهية والاستعارية الكناية؛ حيث يقول:

«ومن التغييرات الحسنة أن يتحدث عن أمر، بحيث ظاهره لا يكون حجة على القائل، ويعتقد فى الضمير أنه إنما يعني به معنى ما بلا شك فيه من غير أن يكون أقرّ به، ومن ذلك عكسه: وهو أن يقول القائل بقوله على ظاهره، وكأنه يقرُّ بأن غرضه ذلك المعنى، لكن الأحوال تدل على ما أريد به ظاهر. وربما كان السبب فيه اتفاق الاسم، بل أكثر ذلك باتفاق الاسم»[٨].

وقد يدل التغيير ـــ أخيراً ـــ عند ابن سينا على الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة من تقديم وتأخير وحذف وزيادة، وذلك ما يسميه ابن سينا بالإغرابات بحسب القول لا بحسب اللفظة المفردة[٩].

فالتغيير عند ابن سينا ـــ إذنْ ـــ يقصد به استخدام الألفاظ في غير معناها الحقيقي والخروج بالتراكيب اللغوية عن مجراها الطبيعي وهذا كله يتضمن الصور القائمة على المقارنة أو الإبدال كالتشبيه والاستعارة، وما يجري مجراهما من المجاز،

كما يتضمن الإغرابات في التراكيب اللغوية المعتادة.

أمّا مفهوم التغيير عند ابن رشد فهو أوضح وأوسع دلالة منه عند ابن سينا، فهو بداية يتضمن كل ما يخرج عن المألوف في اللغة الحقيقية، صوتياً ودلالياً وتركيبياً. يقول ابن رشد:

«والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب. وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»(١٠).

هكذا يدل التغيير بهذا المعنى الشامل على الانحراف عمّا هو معتاد في اللغة ومصطلح عليه، ويدل في الوقت نفسه على المجاز، فيصبح كل منهما ــ أي التغيير والمجاز ــ متضمناً للصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية من مطابقة ومجانسة، وللتراكيب الغريبة التي تنحرف عن التراكيب اللغوية المعتادة أو المعيارية.

وبالإضافة إلى هذا، يدخل في التغيير عند ابن رشد كل الأسماء التي تفيد معنى زائداً على ما عند السامع مثل الأسماء الغريبة والأجنبية والزينة والمركبة والمغلطة والموضوعة (١١).

ويحرص ابن رشد ــ وهو ما لم يفعله ابن سينا ــ على أن يحدد أن القول المغير هو القول الشعري، وذلك عندما يعرِّف القول المغير في قوله:

«والقول إنما يكون مختلفاً، أي مغيراً عن القول الحقيقي، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غيّر القول الحقيقي سُمي شعرا، أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولمّا قضينا من منى كل حاجة   ومسّح بالأركان مَنْ هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا   وسالت بأعناق المطي الأباطح

وإنما صار شعراً، من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح بدل قوله: تحدثنا ومشينا. وكذلك قوله: «بعيدة مهوى القرط».

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق. وكذلك قول الآخر:

يـا دار أيـن ظبـاؤك الـلعس؟ قـد كـان لي في إنـسهـا أنس

إنما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء، وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ»[١٣].

ومما يلاحظ من قول ابن رشد أن الأساس الذي يقوم عليه التغيير أو القول المغيّر، والذي يجعل من القول شعراً في الوقت نفسه هو استخدام الصور كالاستعارة ــ بالتحديد ــ ثم الكناية. ومما يؤكد هذا استخدام ابن رشد للتغيير للدلالة على الاستعارة (أو الابدال)، والتشبيه (التمثيل) بأنواعها، وأحياناً الكناية بشكل متكرر. فهو يرى أن التغيير نوعان إمّا التشبيه (التمثيل) وإمّا الاستعارة (الإبدال). ويتضح هذا من قوله: «ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما، فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر، وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه، ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه، وهذا الضرب من التغيير يُسمى التمثيل والتشبيه وهو خاص جداً بالشعر.

والنوع الثاني من التغيير: أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع يُسمى في هذه الصناعة الإبدال، وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع...»[١٤]. ثم يرى ابن رشد أن كل صنف من صنفي التغيير إمّا بسيط وإمّا مركب. وأن المركب هو ما يختص به الشعر، أمّا البسيط فهو يُستخدَم في الخطابة[١٥].

وعندما يعرض ابن رشد للتغيير في الأسماء فهو يقصد التشبيهات والاستعارات، وكذلك عندما يشير إلى التغيير في الأفعال فإنه يقصد الاستعارة[١٦]، كما يدخل الكناية أيضاً ضمن التغييرات[١٧].

ومن التغييرات عند ابن رشد ــ عدا الصور البلاغية ــ التغيير الذي يعطي في الشيء الإفراط في التصغير والتعظيم وهو خاص بالشعر، ويستخدم في الخطابة بقصد (أي باعتدال) . مثل مَنْ «يقول في ذهب ذهيب، وفي ثوب ثويب، وفي إنسان انيسيان»[١٨]، وإنْ كان ابن سينا لم يعد مثل هذه الصيغ من التغييرات[١٩].

كذلك يعد ابن رشد الغلو والإفراط من قبيل التغيير، وذلك إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير عجيباً، إلّا أنه كذب بَيّن، مثل قولهم «هي ضرة الشمس» و«أخت الزهرة» أو «أجمل من الزهرة» و«أعلى موضعا من الشمس»[٢٠]. أو «ولو أعطيت مثل هذا الرمل ذهباً أفعل كذا كذا» . . أو كما قال بعضهم : «ولا الزهرة الشبيهة بالذهب تعدل حسن هذه الفتاة»[٢١]. ويرى ابن رشد أن «هذا النوع من الكلام كثير في كلام العرب وأشعارهم»[٢٢].

إلّا أن ابن سينا لا يعد مثل هذه الأساليب من التشبيهات أو الاستعارات أو الأمثال، لأنه «ليس يُعنى بهذا معنى ويعبر عنه بغير لفظه. وإنما هي أكاذيب ظاهرة»[٢٣].

ويعد ابن رشد ــ مثل ابن سينا ــ الإغرابات وهي التراكيب اللغوية غير المعتادة من التغييرات، وهي التي تكون بحسب التركيب لا بحسب الألفاظ مثل التقديم والتأخير والحذف والزيادة والنقصان والقلب[٢٤]، وقد ضمّن ابن رشد هذا النوع من التغيير في تعريفه الشامل لمعنى التغيير.

ما يمكن أن نستخلصه مما سبق ــ إذن ــ أن مصطلح التغيير وإنْ كان يدل على كل ما تتسم به اللغة في الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول «قولاً شعرياً»، فإنّا نجد ــ في الوقت نفسه ــ أن التغيير كثيراً ما كان يقصد به التصوير فقط، خاصة الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري، ولعلّ هذا يذكرنا بأنهم حين نظروا إلى المحاكاة بوصفها وسيلة من وسائل التخييل كادوا يقصرونها على التشبيه والاستعارة، كما فعلوا هذا أيضاً بالنسبة للتخييل ــ بمعنى التشكيل الجمالي ــ حيث كان يدل أيضاً على التشبيه والاستعارة.

ويُعدُّ تركيزهم على التشبيه والاستعارة على هذا النحو نتاجاً طبيعياً لنظرتهم

المنطقية للشعر ولتصورهم لطبيعة الشعر المعرفية - بوصفه أحد فروع المنطق ـــ من حيث هو أداة للبحث المعرفي أو وسيلة من وسائل تقديم المعرفة.

وعلى الرغم من أن الشعر كان يعد من وجهة نظرهم أدنى ـــ معرفياً ـــ من الفروع المنطقية الأخرى على الإطلاق، فإن التشبيه والاستعارة كانا يعدان من قبيل الأقيسة الاستدلالية التي تخص الشعر وحده، بحيث يمكن أن نقول إن خصوصية الاستعارة والتشبيه في الشعر تماثل خصوصية القياس والاستقراء في البيان البرهاني، وخصوصية القياس الاضماري (الضمير) والمثال في الخطابة.

فكما يُعد القياس والاستقراء وسيلتين أساسيتين للتوصل إلى المعرفة اليقينية والحقيقة العلمية في البرهان بالنسبة للخواص، تصبح الاستعارة والتشبيه وسيلتين أساسيتين في توصيل ذات المعرفة والحقيقة للعوام، وكذا يقوم الضمير والمثال في الخطابة. لكن طريقة كل من القياس البرهاني والقياس الشعري والقياس الخطابي تختلف في تقديم هذه الحقيقة وفقاً لطبيعة القياس نفسه ولطبيعة استعمال كل من هذه الأقيسة وللوظيفة التي يؤديها وللمهمة التي يقوم بها كل من البرهان والشعر والخطابة.

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الشعر يقوم بمهمة تقريب الحقائق المجردة للجمهور والعوام من خلال «مثالات الأشياء»، التي لا تخرج عن التشبيه والاستعارة، لأن تقريب هذه الحقائق، إمّا أن يقوم على أساس المقارنة والتمثيل، كما هو الحال في التشبيه، وإمّا أن يقوم عن طريق الإبدال والانتقال كما هو الحال في الاستعارة. وكذلك فإن الشعر يقوم بمهمته الأخلاقية من خلال تخييله الفضائل أو الرذائل بواسطة التصوير، خاصة التشبيه والاستعارة، لقدرتها الخاصة على التأثير لاعتمادهما على الحس بشكل أساسي، حتى ليمكن القول إن المهمة التعليمية والتربوية الأخلاقية للشعر كان لها تأثيرها أيضاً في التركيز على الطابع الحسي للتصوير عموماً ـــ خاصة التشبيه والاستعارة ـــ من حيث إنهما يقومان بتقريب الأفكار المجردة عن طريق إيجاد ما يماثلها أو يشابهها حسياً، وتخييل الفضائل بشكل يجعلها أقرب إلى تصور العوام وأكثر ملاءمة لقدراتهم الإدراكية التي تظل تدور في دائرة الحس لاعتمادهم ـــ أساساً ـــ على المخيلة في تصوير الأشياء وإدراكها دون العقل.

ومن هنا كان لهذه المهمة أيضاً تأثيرها في تحديد طبيعة كل من التشبيه والاستعارة وما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين طرفي التشبيه أو حدي الاستعارة من قرب ومناسبة ومشابهة حتى ينجحا في تأدية مهمتهما المعرفية . ومن هنا سوف نحاول التعرّف على تصور فلاسفتنا لكل من التشبيه والاستعارة وقيمة كل منهما .

التشبيه :

يمكن القول إن التشبيه ــ عند الفلاسفة المسلمين ــ كان يعد نظيراً للمثال أو التمثيل في الخطابة والاستقراء في البرهان . فالقياس والاستقراء هما وسيلتا التصديق في البرهان ، في حين أن الضمير والمثال في الخطابة هما وسيلتا الإقناع ، وعلى هذا نظر إلى الضمير والمثال الخطابيين بوصفهما نظيرين للقياس والاستقراء البرهانيين ،حيث يتبين أن هناك من القياس والاستقراء نوعا خطابياً ونوعاً جدلياً ونوعا سوفسطائيا ونوعا برهانيا ، وأن هذه الأقيسة تختلف في هذه الصنائع بجهة الاستعمال[٢٥] .

ولعلّنا نذكر ذلك التناظر الذي أقامه الفلاسفة بين التخييل الشعري والتصديق البرهاني والإقناع الخطابي ، الأمر الذي يؤكد أن كلا من التشبيه والاستعارة في الشعر إنما هو نظير للاستقراء والقياس في البرهان ، والتمثيل (المثال) ، والضمير في الخطابة ، وإن لم ينصوا على ذلك صراحة . إلاّ أن هذا يمكن أن يفهم ضمنا ، وفقاً لما يقتضيه تضمين الشعر في النسق المنطقي . وإنْ كنا نجد نصا لابن رشد يؤكد لنا فكرة التناظر ، بل يشير إلى حقيقة أخرى أكثر أهمية . يقول ابن رشد في كتابه الجدل :

«والقياس هو أشرف في هذه الصناعة (يقصد الجدل) من الاستقراء ، كما أن الضمير في صناعة الخطابة آشرف من المثال والإبدال في صناعة الشعر أشرف من التشبيه »[٢٦] .

فقول ابن رشد ــ فضلاً عن أنه يؤكد التناظر بين التشبيه في الشعر والتمثيل (أو المثال) في الخطابة والاستقراء الجدلي ، من ناحية ، والإبدال (أو الاستعارة) في التنعر والضمير الخطابي والقياس الجدلي من ناحية أخرى ، يشير ــ على نحو مباشر ــ إلى أهمية القياس وأوليته على الاستقراء ، وكذا أهمية وأولية الضمير على

المثال، وأهمية وأولية الإبدال أو (الاستعارة) على التشبيه. وترتدُّ هذه الأهمية ــ كما سيتبين لنا من طبيعة كل من التمثيل الخطابي والضمير ــ إلى أن القياس عموماً أكثر تحقيقاً للتصديق من الاستقراء، لأنه يقوم على الحجة. وفي تقديم القياس ونظائره على الاستقراء وما يشابهه ما يفسر تركيز الفلاسفة وعنايتهم بالاستعارة على نحو خاص. ولعلّ من أهم مظاهر هذه العناية أنهم يدلون بالتغيير على الاستعارة في معظم الأحيان حتى إنها لترادفه كثيراً.

وما يمكن أن نفهمه من كلام الفلاسفة عن التمثيل الخطابي، هو أننا نحكم على أمر جزئي بمثل ما في جزئي آخر يشترك معه أو يشابهه في معنى واحد. وأن هذا الاشتراك وتلك المشابهة قد يكونان حقيقيين، أو يكونا بحسب الرأي الذائع أو الظاهر. وقد تكون المشابهة في مجرد الاسم أو اللفظ. أمّا أقوى أنواع التمثيل فهو ما كان المعنى المتشابه فيه هو الموجب للحكم في الشبيه. وعلى هذا فإن المثال أو التمثيل الخطابي يقوم على نوع من المقارنة أو المقايسة بين أمرين، أحدهما أبين في الدلالة على الشيء المراد ثباته، وأوضح وأقوى وربما أفضل[٢٧]. غير أن قيام التمثيل على هذا النوع من المقارنة، أي مقايسة شيء بشيء لا يجعل منه قياسا عند أصحاب المنطق، وبالتالي فهو لا يحقق اليقين الذي يحققه القياس البرهاني الصحيح[٢٨].

وإذا ما أردنا أن نقف على تعريف التشبيه كصورة بلاغية عند الفلاسفة، فإنّا لن نجد شيئاً ذا بال، خاصة أن التشبيه عندهم يختلط بالمحاكاة. فالفارابي لا يقدم تعريفاً للتشبيه، وإن تحدث عن أسباب جودته. أمّا ابن سينا فعلى قلة ما قدم عن التشبيه، فإنّا نستطيع أن نخرج بمفهومه عنه من خلال تفرقته بينه والاستعارة. لكن مفهوم التشبيه عندهم ــ على قلة ما كتبوا عنه ــ يناظر مفهومهم عن المثال أو التمثيل الخطابي حتى أنّا نجد ابن رشد يطلق مصطلح المثال في بعض الأحيان على التشبيه[٢٩].

فكما تقوم في التمثيل علاقة مقارنة أساسها الاشتراك أو التشابه يقوم التشبيه عند الفلاسفة على علاقة مقارنة بين طرفين يجمعهما نوع أو درجة من درجات التشابه في الأحوال أو الصفات أو الهيئات، وقد تكون هذه المشابهة مشابهة حسية أو معنوية، حقيقية أو متوهمة.

ويحرص الفلاسفة على ألّا تكون العلاقة بين طرفي التشبيه علاقة تفاعل أو تداخل مهما قربت المشابهة أو تعددت أوجهها، فكل من هذين الطرفين له استقلاله وتميزه عن الاخر رغم وجودهما في هذه العلاقة، ومن هنا كان حرصهم الشديد على ذكر أداة التشبيه في تعريفهم للتشبيه، لأنها هي التي تحفظ لطرفي التشبيه استقلالهما واحتفاظ كل منهما بخصائصه من ناحية، ولأن هذه الأداة هي التي تميز التشبيه عن الاستعارة ــ عندهم ــ من ناحية أخرى.

فالتشبيه عند ابن سينا نوعان: «نوع يحاكى به شيء بشيء ويدل على المحاكاة أنها محاكاة وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه كـ «مثل»، و«ك» و«كأنما»، و«ما هو إلاّ». «ونوع لا يُدَل به على المحاكاة بل يوضع محاكِي الشيء مكان الشيء»[٣٠].

والفرق بينه وبين الاستعارة أن « الاستعارة لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة »[٣١]، ذلك لأن الاستعارة **تجعل الشيء (غيره)** ، والتشبيه يحكم عليه بأنه **كغيره، لا غيره نفسه** ، كما قال القائل: إن اخيلوس وثب كالأسد »[٣٢].

ورغم أن ابن سينا يشير إلى أن الأداة في التشبيه هي التي تميزه عن الاستعارة، لأن وجود الأداة لا يلغي الحدود القائمة بين طرفي التشبيه، ويحفظ لهما استقلالهما، في حين أن حذفها يلغي هذا التمايز ويجعل الشيء غيره كما هو في الاستعارة ، فإنه حين يرى أن هناك نوعا آخر من التشبيه الذي تحذف أداته، يشعرنا بأن هذا النوع من التشبيه أقرب إلى الاستعارة لأنّ (محاكي الشيء يوضع فيه مكان الشيء)، حيث لا يكون هناك ما يدل على المحاكاة .ومن ثم يظل هناك تساؤ ل حول موقف ابن سينا من التشبيه المحذوف الأداة. هل هو تشبيه؟ أو هو استعارة؟ وإذا كان تشبيهاً فلماذا يجعل « الأداة » هي التي تفصل بين التشبيه والاستعار فقط، مادام هناك تشبيه محذوف الأداة، خاصة وأنه يدرك أن عدم وجود الأداة يعني اتحاد طرفي التشبيه وتمازجهما، وبالتالي لا يصبح التشبيه تشبيها؟؟ .

ربما يبدو الأمر واضحاً عند ابن رشد، فالتشبيه أو التمثيل ــ في الشعر ــ

عنده هو الذي يشترط فيه وجود حروف التشبيه. أمّا التشبيه محذوف الأداة، فهو ما يسميه الابدال، أو ما يدخل ضمن ما يسميه الابدال. يقول ابن رشد:

« وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. أمّا الاثنان البسيطان، فأحدهما: تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأنّ وإخالُ، وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه.

وأمّا النوع الثاني: فهو أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه، وهو الذي يُسمى الابدال في هذه الصناعة، وذلك مثل قوله تعالى: ﴿وأزواجه أمهاتهم﴾، ومثل قول الشاعر:

هو البحر من أي النواحي أتيته

وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية. فالاستعارة مثل قول القائل:

وعُرى أفراس الصبي ورواحله »(٣٣)

يقوم التشبيه عند ابن رشد على الأداة، أمّا إذا حذفت الأداة فلا يعد تشبيها، وإنما يسمى إبدالا واستعارة، لأن حذف الأداة يجعل الشيء غيره، وما يؤكد هذا الأمثلة التي يأتي بها ابن رشد للدلالة على ما يسميه إبدالا: ﴿وأزواجه أمهاتهم﴾، و « هوالبحر » فهذه مما يعدها البلاغيون من أقسام التشبيه ويعدّها هو من قبيل الاستعارة. والدليل على ذلك أن ابن رشد يعود فيؤكد هذا في موضوع آخر، مستشهداً بمثال شعري، يوضح من خلاله فكرة أن حذف الأداة في التشبيه يلغي وجود التشبيه، حيث يرى أن التشبيه والتمثيل هو « أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه، ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه »، أمّا النوع الذي يسمى بالإبدال والذي يسميه أهل زمانه بالاستعارة والبديع فهو: « أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه »(٣٤)، وحين يستشهد للدلالة على هذا النوع من التغيير الذي يسميه الابدال يأتي بقول ابن المعتز:

يا دار أين ظباؤك اللعس؟ قد كان لي في إنسها أنسي

قائلاً: «فإن العرب جرت عادتهم أن يشبهوا النساء بالظباء. فربما أتوا به على جهة الإبدال مثل ما تقدم من قول ابن المعتز. وربما أتوا بذلك مع حرف التشبيه»[٣٥].

ويمضي ابن رشد ليؤكد ذلك مرة ثالثة حين يُفرِّق بين المثال وهو التشبيه أو التمثيل والتغيير (بمعنى الاستعارة)، ففي التغيير يقام المثال مقام الممثل به. وفي التمثيل يؤتى بحروف التشبيه[٣٦].

ومثل هذه النظرة الى التشبيه الذي تحذف أداته لا تقوم على أساس أن التشبيه هو أساس الاستعارة، وإنما ترتد إلى التناظر القائم بين التشبيه في الشعر والمثال في الخطابة. فوجود الأداة في التشبيه يعد بمثابة حاجز منطقي يفصل بين طرفي التشبيه، لينفي أية شبهة اتحاد بين هذين الطرفين، أو أي سمة تثبيتية ــ بمعنى أصح ــ تجعل هذا الشيء غيره، وذلك هو الحال في المثال الخطبي، الذي يدور في نطاق المقارنة والمقايسة دون تحقيق التطابق بين المُمَثَّل والممثل به، أو إثبات أن هذا هو ذاك يقينياً. ومن ثم يحرص كل من ابن سينا وابن رشد على وجود حروف التشبيه في التشبيه، وهذا ما يتضح عند ابن رشد ــ بصفة خاصة ــ الذي يرى أن التشبيه «إيقاع شك»[٣٧] وأن حروف التشبيه تفيد الشك، ولهذا فإنه كلما كانت التشبيهات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتم تشبيها. يقول ابن رشد في أنواع المحاكاة (التشبيه):

«فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمَنْ ينظر اليها ويوهم أنها هي لاشتراكها في أحوال محسوسة، وذلك مثل تسميتهم (يقصد اليونانيين) لبعض الكواكب «سرطانا» ولبعضها «ممسك الحربة»، لأنها من جهة الشكل يمكن أن يتوهم متوهم أنها هي هي. وجل تشبيهات العرب راجع إلى هذا الموضع. ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضي الشك. وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتم تشبيها، وكلما كانت أبعد من وقوع الشك كانت أنقص تشبيها، وهذه هي المحاكاة البعيدة، وينبغي أن تطرح»[٣٨].

فالأداة في التشبيه هي التي تكسب التشبيه كماله، لأنها تؤكد معنى التمايز بين طرفي التشبيه رغم كونهما متشابهين، وتحافظ على علاقة المقارنة التي لا تتجاوز

حد ذكر أوجه الاشتراك والتشابه إلى التطابق أو التوحد، بل إن هذه الأداة هي التي توقع الشك دائماً في أن هذا هو ذاك.

وفضلاً عن تلك النظرة المنطقية إلى تركيب التشبيه والفرق بينه وبين الاستعارة، فإن نظرتهم إلى العلاقة بين طرفي التشبيه ــ أيضاً ــ لم تخرج عن حدود النظر المنطقي، فاشترطوا قرب طرفي التشبيه وتجانسهما وعدم تباعدهما..

فابن سينا يرى أن الشعراء يخطئون إذا ما كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به بعيدة وغير ملائمة، «وقد يخطىء الشعراء في التشبيه، إذ أبعدوا وقبحوا، كقول القائل: إن ساقيه ملتفتان كالكرفس»[٣٩]. ولهذا يعترض ابن سينا على التشبيه السابق لبعده وقبحه وعدم مناسبته، لأنه يحرص على التناسب المنطقي بين المشبه والمشبه به، وذلك مالا يجده بين الساقين ــ اللذين يتحدث عنهما ــ ونبات الكرفس. لكن ابن سينا لم يذكر في أي سياق ورد هذا التشبيه وإلّا لتغير الموقف ولعرفنا السبب الحقيقي وراء القبح وعدم المناسبة.

وإلى مثل ذلك يشير ابن رشد حيث يرى أن هذا التشبيه نفسه بعيد ومتكلف، لكنه يضع تبريراً لتخطئة الشعراء في الاتيان بمثل هذا التشبيه: «والتشبيه إنما يحسن جدا إذا حسن أن يوضع تغييرا واستعارة. وأمّا إذا لم يحسن فيه ذلك كان بعيدا ومتكلفا. ولذلك يخطىء الشعراء كثيراً في أن يأتوا بالتشبيه الذي لا يحسن أن يوضع للشيء على طريق التغيير، مثل قول القائل إن ساقيه جعدتان كالكرفس»[٤٠].

فجودة التشبيه عند ابن رشد ترتدّ إلى قربه ومناسبته، ومعيار هذه المناسبة وذلك القرب أن يصلح التشبيه لأن يكون استعارة، وهذا معناه أننا لو وضعنا التشبيه السابق في صورة استعارية فقلنا «كرفسا» بدلا من «ساقين» أو ساقان كرفس لظهر بعد هذا التشبيه وعدم تناسبه وملاءمته، لأن الاستعارة هنا تصبح غير دالّة وغير مقبولة. وقد يبدو واضحاً أن المعيار الذي يضعه ابن رشد لقرب التشبيه وبالتالي جودته «وهو صلاحيته لأن يكون استعارة» تحوير للفكرة الأرسطية التي تذهب إلى «أن كل تشبيه يمكن أن يستخدم استعارة، وأن كل استعارة يمكن أن تستخدم تشبيها»[٤١].

ويلحُ ابن رشد على شرط المناسبة في التشبيه، ماضياً في تتبع الخط الأرسطي

وإنْ كان يوضح فكرته بأمثلة عربية، ذلك عندما يرى أن التشبيه المثالي هو الذي يؤلف من أمور واحدة بالنوع، وذلك « بأن يشبه الانسان بالانسان المناسب له مثل أن يشبه الجميل بيوسف، فإنْ لم تكن واحدة بالنوع، فتكون واحدة بالجنس القريب مثل تشبيه العرب المرأة الحسناء بالظبية، فإن لم يكن فالجنس البعيد مثل تشبيههم المرأة الحسناء بالشمس، وأمّا إذا كان التغيير من أمور لا ترتقي إلى جنس واحد وإنْ كان بعيداً فهو رديء »(٤٢).

ولهذا يذهب إلى أن ما كان من التشبيه غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن يُطرَح(٤٣). ويرى أن هذا كثير في أشعار المحدثين من الشعراء العرب. خاصة أبي تمام:
في مثل قوله:

لا تسقني ماء الملام

لأن الماء غير مناسب للملام
ويرى أيضاً أن أسخف من هذا قوله:

كَثَب الموت رائبا وحليبا »(٤٤)

وعلى هذا يبدو ابن رشد أكثر مراعاة للتناسب المنطقي بين طرفي التشبيه من ابن سينا، ذلك لأن كل ما يعنيه وما يجعله يعترض على « ماء الملام » « وكثب الموت رائبا وحليبا » أن مثل هذه العلاقات بعيدة الوجود أصلا.

أمّا الفارابي، فهو يرى أن جودة التشبيه لا ترتد إلى القرب والمناسبة فقط. وإنما ترجع أيضاً إلى حذق الشاعر بالصنعة الشعرية وقدرته على ايقاع ائتلاف بين الأشياء المختلفة في التشبيه. فهو يقول:

« وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة، حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء: فمن ذلك أن يشبهوا (أ ب)، و (ب جـ) لأصل أن يوجد بين (أ)، و (ب) مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين (ب) و (جـ) مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين (أ ب)، (ب جـ) وإنْ كانت في الأصل بعيدة »(٤٥).

ليست العلاقة بين طرفي التشبيه علاقة مشابهة فقط، وليس هذا وحده معياراً للتشبيه الجيد، وإنما قد يقوم التشبيه على ايقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة. لكن ذلك لا يأتي به إلاّ الحاذق بصنعة الشعر، الذي له من المهارة في الصنعة ما يجعله يفطن إلى ادراك أوجه التشابه بين ما هو مختلف ومتباين. ومثل هذا النوع من التشبيه يعد ــ جيدا ــ أيضا إلاّ أنّ جودته ترجع إلى مبدعه ومدى اتقانه صنعة التشبيه.

ويرجع ابن رشد أخيرا عدم وضوح التشبيه لاختلاف عادات الأمم في صناعة التشبيهات واختلاف بيئاتهم التي يستمدون منها صورهم التشبيهية، فيبدو التشبيه لصيقاً ببيئة الشاعر واضحا لأبنائها عسير الفهم على غيرهم، حيث يرى ابن رشد أن من التشبيهات ما يكون وجه الاتصال فيه واضحا مشهورا من أول الأمر، ومنها «ما يكون غير بيِّن، إمّا لأنه غير بيِّن في نفسه عند جميع الأمم، أو عند كثير من الأمم مثل كثير من التمثيلات التي جرت عادة العرب أن يستعملوها، فإنه يشبه أن يكون كثير منها غير بيِّن عند سائر الأمم، مثل قول امرىء القيس يصف حمار الوحش:

يهيل ويذري تربها ويثيره ... إثارة نبّاث الهواجر مخمس

فإن نباث الهواجر إنما تعرفه العرب ومَنْ هو مثلهم ممَنْ يسكن البراري والصحارى»[٤٦]. ويؤكد ابن رشد فكرة خصوصية الصورة التشبيهية واتصالها بالبيئة، حيث أشار ــ أيضاً ــ في موضوع آخر أن للأمم في تشبيهاتهم عوائدهم الخاصة[٤٧].

الاستعارة:

عرض الفلاسفة لتعريف الاستعارة عندما فرّقوا بينها والتشبيه، فرأى ابن سينا أنها « تجعل الشيء غيرَه »، ورأى ابن رشد أنها « أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه » ورأى أنها « إبدال » حيث ينبغي « أن يؤتى بدل اللفظ بلفظ الشبيه أو بلفظ الشيء نفسه بدلاً من اللفظ »، فالاستعارة إذن ــ عند ابن سينا وابن رشد ــ تقوم على استبدال لفظ بلفظ آخر شبيهه، أو انتقال دلالة اسم ما إلى شيء آخر، وقد سبق أن عرَّف الفارابي الاستعارة، فرأى أنها علاقة لغوية تقوم على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، يقول الفارابي:

« فالاسم الذي يُقال على الشيء باستعارة هو أن يكون اسما دالا على ذات شيء راتبا عليه دائما من أول ما وضع، فيلقب به في الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلة للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة، أي نحو كان، من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته »(٤٨).

وتعريف الفارابي للاستعارة فضلاً عن أنه يشير إلى أن الاستعارة نوع من (الانتقال) بين الدلالات الثابتة للكلمات، يشير إلى أمرين أساسيين أولهما ضرورة وجود صلة ما تربط بين حدي الاستعارة (المستعار والمستعار له) لكنه لم يحدد نوعية أو شروط هذه الصلة. والأمر الثاني، أنه يشترط ألاّ يكون الاسم المستعار دالاً دلالة ثابتة أو مستمرة على الشيء (المستعار له)، لأن هذا قد يعني أن استمرار استخدام الاسم المستعار للمستعار له سيحول دون قيام الاستعارة، بل يجعلها حقيقة، لأن ثبات دلالة الاسم المستعار سيفقد العلاقة بين المستعار له والمستعار منه حيويتها وإمكان تفاعلها الدائم.

وعلى أية حال ليس هناك خلاف حول أن الاستعارة تقوم على الانتقال الدلالي بين الكلمات المختلفة أو أنها نوع من الإبدال، حيث يبدل اللفظ بلفظ شبيه له، بحيث تصبح العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة اتحاد وامتزاج، لأن الاستعارة أو بمعنى أصح ــ التعبير الاستعاري ــ لن يكون إلاّ نتاجاً لتفاعل هذين الحدين.

تتضمن الاستعارة إذنْ عند الفلاسفة كافة الأشكال التي تقوم على الإبدال، ومنها التشبيه البليغ الذي حذفت أداته، وقد بدا ذلك واضحاً عند ابن رشد أكثر منه عند الفارابي وابن سينا.

وعلى هذا، فليست الاستعارة تشبيها مختصرا، وإنما هي شكل بلاغي تخييلي له وجوده المستقل عن التشبيه من حيث التركيب والدلالة، ومما يدعم هذا القول ما كان لنظرة الفلاسفة المنطقية للشعر ــ من تأثير في تحديد تصورهم للاستعارة وطبيعتها، فكما بدا أن التشيه نظير للمثال الخطابي، يمكن القول بأن الاستعارة هي القياس الشعري الذي يناظر القياس في البرهانوالضميرفي الخطابة، أو على الأقل تبدوالاستعارة ــ نتيجة لاعتبار الشعر فرعاً من فروع المنطق ــ ذات علاقة وطيدة بالقياس تركيبياً ودلاليا. فالقياس الصحيح مكون من مقدمتين، تكون

إحداهما هي المقدمة الصغرى، والأخرى هي المقدمة الكبرى، وإحداهما هي التي تكسب القياس ضرورية لزوم النتيجة عنه، والأخرى واصلة بين النتيجة وبين التي بها ضرورية لزومها[٤٩]. في حين أن القياس الإضماري في الخطابة، وهو الضمير، مكون من مقدمة صغرى ونتيجة، حيث حذفت مقدمته الكبرى لئلا يفطن إلى كذبها لتهافتها وضعفها، فيكتفى فيه بمقدمة تردف بالنتيجة[٥٠]

أمّا الاستعارة فهي من حيث التركيب « قياس مختصر » حذفت مقدمتاه، اكتفي فيه بالنتيجة. أمّا من حيث الدلالة فيبدو الخلاف أكثر اتساعا بينها وبين القياسين البرهاني والخطابي. ذلك أن القياس البرهاني يسعى ـ أساسا ـ إلى تحقيق التصديق أو اثبات حقيقة ما تلزم عن حدوث مقدماته. ومن ثم يلزم ترتيب مقدماته على النحو الذي يلزم عنه حدوث النتيجة، وهي نتيجة محددة وثابتة. أمّا القياس الخطابي فهو يبدو أقل صحة ودقة من القياس البرهاني، لأنه يقوم على نوع من المغالطة أو الخداع بسبب حذف إحدى مقدماته التي لو وضعت لظهر تهافت الدليل على صحة النتيجة، لكنه يبدو ملائما لتحقيق الإقناع بالنسبة للجمهور الذين لا يستطيعون ـ عادة ـ أن يفهموا لزوم النتيجة عن مقدمات كثيرة[٥١]. لكن الاستعارة لا يشترط أن تتوفر فيها الصحة المنطقية أو اللزوم، مع أنها قياس سلمت مقدماته، ولا يعترف فيها بأنها كذب من حيث هي مقدمات شعرية[٥٢]، المهم أن تكون العلاقة بين حدي القياس الاستعاري أو مقدمتيْه علاقة قرب ومناسبة وملاءمة، سواء كانت تقوم على التشابه أو التضاد، بحيث يمكن احضار هذه العلاقة بسرعة في ذهن المتلقي عندما يُفاجأ بالتعبير الاستعاري نفسه الذي هو نتاج لتفاعل هاتين المقدمتين، ولا يصبح الهدف هنا من هذا القياس الاستعاري بيان صحة اعتقاد ما، وإنما هو تخييل شيء ما، إمّا لتحسينه أو لتقبيحه بقصد إيثاره والاقبال عليه، أو كراهيته والنفور منه. ومن هنا تتوقف دلالة الاستعارة واستجابة المتلقي لها على مدى وضوح أو غموض العلاقة بين المقدمتين وقربها أو بعدهما. ولهذا تتحدد شروط الاستعارة وفقاً لما تقتضيه قدرة المتلقي على الاستجابة.

ومن هنا نجد إلحاح الفلاسفة على مشابهة المستعار منه للمستعار له، ومناسبته وقربه وعدم بعده، فابن رشد يضع شرطاً عاما لكيفية استخدام

التغييرات ومنها الإبدال، ويربط ذلك بالهدف من هذه التغييرات. هذا الشرط هو أن يستخدم ما هو أبين وأظهر وأشبه، ويجعل اتباع ذلك الشرط دليلا على المهارة.

« والفاصل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أميل وأظهر وأشبه. وهذا لا يوجد إلّا في النادر من الشعر. وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة. وهذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فِعْل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معا. وربما عرض من الإبدال المناسب قلة فهم عند الفَدْم(*) من السامعين، كما عرض في قوله تعالى: ﴿حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود﴾ أن ظن بعضهم أنه الخيط الحقيقي، فنزلت (من الفجر) »[٥٣].

يرى ابن رشد ــ على هذا النحو ــ أن الوضوح والمناسبة في الاستعارة شرط أساسي لتحقيق جودة الإفهام والتخييل معاً، مراعاة لحاجة المتلقي الذي قد يعجز حتى عن فهم الإبدال أو الاستعارة الواضحة والمناسبة.

وبناء على هذا يضع كل من ابن سينا وابن رشد شروطاً لما ينبغي أن يكون عليه طرفا الاستعارة مثل المشاركة والمشاكلة والقرب. فيذهب ابن سينا إلى أن « جميع الاستعارات تؤخذ من أمور إمّا مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل وانفعال، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها »[٥٤].

وهذا يعني أن الشروط التي ينبغي توافرها في الاسم المستعار أن يكون مشابهاً في الجنس أو النوع للمستعار منه، أو في قدرته على تحقيق الفعل أو إثارة الانفعال، أو مشابها له مشابهة حسية من حيث الشكل واللون والهيئة وكل ما تقع عليه العين أو غيرها من الحواس.

ونجد الفكرة ذاتها عند ابن رشد ــ الذي يبدو أكثر وضوحاً من ابن سينا في التعبير عنها ــ حين يقول:

(*) الفَدْم: ثقيل الفهم.

« والأشياء تكون شبيهة بأحد ثلاثة أشياء: إمّا باشتباه المنظر في الخلق واللون، وإمّا أن تكون أنواعها أو أجناسها واحدة، وإمّا أن تكون أفعالها واحد »(٥٥).

ولا تقتصر العلاقة بين حدي الاستعارة على مجرد المشابهة في الجنس أو النوع، فقد يستعار الاسم من الضد، كما يستعار من الشبيه، فيرى ابن سينا وابن رشد أن الأسماء المستعارة قد تستعار من الشبيه، كقولهم للملك « ربان البلد » أو تسميتهم للكوكب « نسرا ». وإمّا أن تُستعار من الضد مثل قولهم للشمس « جونة »، وأبو البيضاء للأسود(٥٦). وربما تكون العلاقة بين حدي الاستعارة علاقة لزوم، كما يذهب إلى ذلك ابن رشد، مثل تسميتهم الشحم (ندى)، والمطر (سماء)(٥٧).

ليس يُشتَرط إذن أن تكون علاقة المستعار منه بالمستعار له علاقة مشابهة، فقد تكون هناك علاقة منطقية ما غير المشابهة، مثل علاقة اللزوم التي تربط السماء بالمطر، ولزوم الشحم عن الندى. أمّا أخذ المستعار منه من الضد، وهو مالا يشير إليه ابن رشد وابن سينا في غير هذا الموضع، فيبدو أنه يكاد يقتصر على مثل هذا النوع من المسميات التي تعرف عند اللغويين بالأضداد، وأصبحت شائعة ومألوفة، وإلاّ ما أشار إليها الفيلسوفان. ذلك أن استخدام مثل هذه الأسماء المتضادة يتعارض والمبدأ الذي ردده ابن سينا عن ضرورة أن تقع الاستعارة بألفاظ لا مشهورة ولا غريبة « وأن تكون ألفاظ خاصة غير مشتركة ثم لا تكون مغلطة وتوهم بمعناها الواحد الشيء وضده، فأمثال هذه الألفاظ تُسمى تغليطاً »(٥٨)

كما ذهب ابن رشد – أيضاً – الى ضرورة تجنب التغيير الذي يكون من الأسماء الغريبة والذي يكون من الأسماء المشتركة، لأن الاسم المشترك يعسر فهمه(٥٩). . ، ويؤكد هذا أن ابن سينا يذهب إلى أن أنجح ضروب التغييرات أنه يكون المستعار منه معادلا للمستعار له، فيحاكيه محاكاة تامة ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، ومحاكاته من الجهة المقصودة(٦٠).

وتقوم العلاقة بين طرفي الاستعارة عند كل من ابن سينا وابن رشد على نوع من التناسب المنطقي، وهذا التناسب له أشكاله المتعددة، فإمّا أن ينقل الاسم من النوع إلى الجنس مثل تسمية القتل موتا، وإمّا من الجنس إلى النوع مثل تسمية

النقلة حركة، وإمّا من نوع إلى آخر مثل تسمية الخيانة سرقة(٦١).

وهناك نوع آخر من التناسب المنطقي الذي تقوم على أساسه العلاقة بين حدي الاستعارة، عندهما أيضاً، وهو « أن ينقل شيء منسوب إلى ثان الى شيء ثالث منسوب إلى رابع، مثل نسبة الأول إلى الثاني، مثل ما كان يسمي بعض القدماء الشيخوخة: عشية العمر، ويسمي العشية: شيخوخة النهار. وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار »(٦٢).

ومثل هذا النوع من التناسب المنطقي يؤكد فكرة أن الاستعارة نوع من القياس، إلاّ أنه قياس مختزل، فقولنا عن الشيخوخة إنها مساء العمر ليس إلاّ نتيجة منطقية لمقدمتين محذوفتين هما: (الشيخوخة هي آخر العمر)، و (العشية أو المساء هي آخر النهار)، ؛ ولولا أن نسبة الشيخوخة إلى العمر تناظر منطقيا نسبة العشية إلى النهار ما استطعنا أن نقف على التشابه بين شيئين مختلفين هما الحياة (أو عمر الانسان) والنهار.

وإذا كان لا يخفى أن ابن سينا وابن رشد يقيمان تصورهما للتناسب على أساس ما استوعباه من التصور الأرسطي لفكرة الاستعارة المناسبة، حتى إنهما ليستشهدان بنفس صورته التي يوضح من خلالها علاقة التناسب(٦٣)، فإن ابن رشد ــ وهذا ما يتميز به عن ابن سينا ــ لا يكتفي بهذا المثال الأرسطي في تأكيد فكرته، ويمضي ليأتي بأمثلة أخرى من الشعر العربي، ثم يشير إلى أن هذا النوع من الاستعارات والذي يعده من التغييرات المنجحة موجود بكثرة في أشعار العرب وخطبها. يقول ابن رشد شارحاً فكرة التناسب في الاستعارة عند أرسطو:

« فأمّا التغييرات المنجحة التي تفضل غيرها في ذلك فهو التغيير الذي يكون من الأشياء المتناسبة، يعني إذا كان ها هنا شيء نسبته إلى شيء نسبة ثالث إلى رابع، نأخذ الأول بدل الثالث ونسميه باسمه، وذلك مثل ما قال بعض القدماء يذكر الشبان الذين أصيبوا في الحرب أنهم فقدوا من المدينة كما لو أن احدا أخرج الربيع من دور السنة

ومثل قول أبي الطيب:

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

وذكر في هذا أمثلة كثيرة من أقاويل مشهورة كانت عندهم يعسر تفهم القول بها بحسب لساننا وعادتنا. والاستعارة التي تكون من هذا النوع كثيرة موجودة في اشعار العرب وخطبها. والأقاويل التي يخصها أهل لساننا من الناظرين في الشعر والبلاغة بالاستعارة هي داخلة في هذا الجنس »[٦٤].

وعلى هذا يقيم ابن سينا وابن رشد التناسب في الاستعارة على أساس التشابه المنطقي، وإنْ كان تصورهما أحياناً للمناسبة في الاستعارة يقوم على نوع من الملاءمة النفسية.

ويشترط ابن سينا وابن رشد أن يكون المستعار منه مناسبا سواء كانت الاستعارة في الاسم أو الفعل أو الصفة، وعلى هذا يرى ابن سينا ان استعارة (صفحة المريخ) « للترس » استعارة مناسبة، في حين أن استعارة (صفحة) فقط للترس أو تسمية القوس (صنجا) لا تعد من قبيل الاستعارة المناسبة[٦٥]، ولا يفسر ابن سينا سبب مناسبة (صفحة المريخ)، إلّا بأن هذا الاسم المستعار قد جيء به على سبيل (التركيب) وليس على الإطلاق كما هو الحال في قولنا (صفحة) (للترس) أو (صنجا) (للقوس)[٦٦].

ويفسر قول ابن رشد ما ذهب اليه ابن سينا ــ الى حد ما ــ عندما يعرض الأول للفكرة ذاتها: « فمثال التغيير الحسن على طريق المناسبة في الأشياء أنفسها التي ليست بمتنفسة قولهم في الترس (صفحة المريخ) وفي القوس بلا وتر (رباب بلا شَعْر)، هذا اذا استعمل هذا التغيير على جهة التركيب، أعني على جهة المناسبة، وأمّا إذا استعمل على الإطلاق، وهي جهة الشبه فقط لا جهة المناسبة، قيل في الترس إنه (صفحة)، وفي القوس إنه (رباب) »[٦٧].

يتضح من قول ابن رشد أن المناسبة ــ عنده وعند ابن سينا ــ لا تعني مجرد المشابهة أو إظهار جهة الشبه، إنما تعني تمام الموافقة والملاءمة، فإبدال الترس بصفحة المريخ لا يقتصر على إظهار وجه المشابهة وهو الاستدارة، وإنما تحقق إضافة الصفحة إلى المريخ دلالات جديدة للاستعارة، تتجاوز المشابهة الشكلية إلى نوع من المناسبة النفسية، بين الترس الذي يستخدمه المحاربون في حروبهم لوقاية أنفسهم، والمريخ الذي يرمز به للحرب والتباغض.

ويلحُّ ابن رشد على فكرة التناسب في الاستعارة، فيقول وهو يقصد الاستعارة والتشبيه معاً:

« والتغيير المثالي ينبغي أن يكون أمرا مناسبا للمعنى الذي استعمل بدله، وبخاصة متى استعمل التغيير في أشياء متباينة. مثل ما حكى أرسطو أن الشعراء كانوا في زمانه يسمون المشتري (ذا الكؤوس)، وكانوا يسمون المريخ (ذا المجن). وذلك أنه لمّا كانوا يعتقدون أن المشتري كوكب الألفة والمحبة والصداقة، والصفح، والناس إنما تكون بأيديهم الكؤوس وهم بهذه الحال، استعاروا له هذا الاسم المناسب، لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد. ولمّا كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض والتقاطع، وكان الناس إنما تكون بأيديهم المجان والترسة عند الحروب استعاروا له هذا الاسم، فهذان التغييران إذن مناسبان إلاّ أنهما من أمور بعيدة »(٦٨).

ويبدو أن ابن رشد في عرضه للفكرة التي ينسبها لأرسطو قد اعتمد على الترجمة العربية الخاطئة لنص أرسطو حيث يقول المترجم: « كما أنّا إذا قلنا: ذو الكأس، فإنما نعني المشتري، وإذا قلنا ذو الترس فإنما نعني المريخ »(٦٩) أما أرسطو فهو يقول(٧٠):

« إنْ صحّ قولنا إن الكأس « ترس ديونيسوس »، فمن الملائم إذنْ أن نقول إن الترس « كأس أريس ».

وقول أرسطو يشير إلى فكرة التناسب في الاستعارة والتي سبق أن عرض لها بشكل أكثر وضوحاً في كتاب الشعر، حيث يرى أن نسبة الكأس إلى ديونيسوس كنسبة الدرع إلى آرس، وعلى هذا فيمكن أن يسمى الكأس « درع ديونيسوس » وتسمى الدرع « كأس آريس »(٧١).

لكن، إذا كان ابن رشد قد اعتمد على الترجمة العربية الخاطئة لنص أرسطو خاصة في فهمه للمثال الذي ضربه أرسطو للاستعارة، فإن فيلسوفنا ينجح في التعبير عن الفكرة التي يريد أن يشرحها من خلال الاستعارتين المنسوبتين خطأً إلى أرسطو، إنه ــ أي ابن رشد ــ وقد وعى فكرة التناسب الأرسطية ــ يرى أن التناسب في الاستعارة يمكن أن يتحقق في حالة بُعد طرفيها. وبعبارة أخرى،

يسمح ابن رشد بأن يكون طرفا الاستعارة بعيدين مادام شرط المناسبة متوفرا، ولكن المناسبة ــ عند ابن رشد ــ هنا يُقْصد بها تشابه المجال النفسي بين طرفيها وقربهما.

وعلى هذا الأساس يرى كل من ابن سينا وابن رشد ذلك النوع من الاستعارات التي تكون في الأفعال، حيث تنسب فيه أفعال إنسانية لأشياء جامدة من الاستعارات الجيدة، رغم ما تتسم به العلاقة بين طرفي الاستعارة في هذه الحال من بعد وإغراب. فابن سينا يقرُّ مثل هذه الاستعارات، لكنه يفضل ما كان قريبا ومشاكلا. يقول ابن سينا:

« ومن أنواع الاستعارة اللفظية: أن تجعل الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس، كمَنْ يقول: إن الغضب لجوج، وإن الشهوة ملحفة، والغم غريم سوء.وأحسنه مالا يبعد، ويكون قريبا مشاكلا، ولا يكون أيضا شديد الظهور »[٧٢].

ويعد ابن رشد هذا النوع من الاستعارات نوعا جيدا، يقول:

« ومن الجيد في التغيير الذي يكون في الأفعال أعني إذا وصفت بغيره، أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها، إذا كانت أفعالها غير متنفسة، متنفسة حتى يخيل في أفعالها أنها أفعال المتنفسة... وهذا مثل قول المعري:

« توهم كل سابغةٍ غديرا   فرنّق يشرب الحلق الدحالا

ومثل قول أبي الطيب[٧٣]:

إذا ما ضربت به هامةً   براها وغناك في الكاهل

وهذا كثير في أشعار العرب، أعني جعلها الاختيار والارادة لغير ذوات النفوس »[٧٤].

وقبول ابن سيا وابن رشد لهذا النوع من الاستعارات القائم على التشخيص وبث الحياة في الأشياء الجامدة أو خلعها على المعاني المجردة يرجع إلى فكرة التناسب ــ التي سبقت الإشارة إليها ــ فعلى أساسها يمكن أن ينسب للرمح في بيت أبي العلاء أنه توهم، ورنق ويشرب..، وللسيف في بيت المتنبي أن يغني.

وعلى العكس فهناك من الاستعارات التي تقوم في الأفعال، ما تنسب فيه أفعال غير انسانية الى الأفعال الانسانية، خاصة الأفعال الانسانية المذمومة والقبيحة، ذلك ما يذهب إليه ابن رشد:

« والتغيير المستعمل في الأفعال التي للمتنفّسة قد يستعمل على جهة المناسبة والمعادلة في غير المتنفسة، مثل ما يُقال في ترك الاستحياء والوقاحة، إذْ كانت هذه أيضاً أفعال يذم بها، إن الذي لا يستحي وعنده الذي يجب أن يستحي منه بمنزلة الحجر عند الانسان. وهو عكس الأول. فإنه قد يكون مثل هذا التغيير، أعني الذي بالمعادلة والمناسبة، في الأمثال المنجحات في هذه الصناعة، وإن كان في غير المتنفسة، أعني أنه يتمثل في المتنفسة بغير المتنفسة على جهة المعادلة، مثل ما يقال: إن الفلاحين من المدينة بمنزلة الأساس من الحائط، وإن المقاتلة فيها بمنزلة الشوك من القنفذ، وإن فلانا لقي من فلان مرارة الصبر وحلاوة الشهد، وذلك أن معنى هذا أنه لقي منه خلقا نسبته إلى الخلق المكروه نسبة مرارة الصبر الى الأشياء المرة »(٧٥).

والاستعارة في هذه الحال تقوم على أساس تكافؤ الطرفين وتشابه فعليهما، حتى تبدو مقنعة ومؤثرة في ذات الوقت، وقد سبق لابن سيا وابن رشد أن عدًّا هذا النوع من الاستعارات من قبيل الخطأ الذي يقع فيه الشاعر، ذلك إذا لم يحسنه، وشرط الحسن هنا أن توجد صفات مشتركة تجمع بين ما هو غير ناطق وما هو ناطق(٧٦).

ويقف كل من ابن سيناوابن رشد عند تأثير الاستعارة، وكيف يتفاوت هذا التأثير وفقاً للمستويات الدلالية المختلفة للأسماء المستعارة للشيء الواحد التي قد تبدو متشابهة أو مترادفة. يقول ابن سينا:

« وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب. فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول: حمر، وخصوصاً أن يقول: قرمزية. فإن قوله في الاستعارة للحمر « وردية »، قد يخيل معها من لطافة الورد وعَرْفه مالا يخيله قوله « حمر » مطلقا. فإن قوله « حمر » مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمز يتعدّى إلى تخييل الدودة المستقذرة »(٧٧).

يرى ابن سينا أن الشاعر يمكن أن يصف بنان المرأة المخضب بأنها وردية أو

حمر أو قرمزية على سبيل الاستعارة، لكن كلا من هذه الاستعارات له دلالته التي على أساسها يتفاوت تأثيرها. فالقول بأنها «وردية»، وهو أحسن هذه الاستعارات، لا يدل على اللون فحسب، وإنما يخيل معاني أخرى ترتبط بالورد نفسه من نعومة ملمسه ورقة منظره وطيب رائحته. وكل هذه الدلالات لا تحققها كلمة «حمر» التي تقف عند معنى اللون فقط، ومن ثم لا تقرب من المدح أو الاستحسان، أمّا استعارة القرمز (وهو صبغ أحمر قان مستخرج من عصير ديدان) فهي تخرج عن دائرة الاستحسان الى الاستهجان والتقبيح.

ويعالج ابن رشد المسألة ذاتها ولكن بشيء من التفصيل والاختلاف أيضاً عن ابن سينا، فيقول:

«فإن الشيء الواحد بعينه قد يُغيَّر تغييرات مختلفة، فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح، بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير اليها، أعني الأشباه. مثال ذلك أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء، فيقول فيها: حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، أو كما قال:

من كف جارية كأنَّ بنانها   من فضة قد طوقت عنابا

فإن قولنا: وردية الأطراف إبدال حسن، وكذلك قولنا: عنابية الأطراف. وقولنا: حمراء الأطراف أخس منه. وأقبح من هذا قولنا: قرمزية الأصابع. ولو قال فيها: «دَمّية الأصابع» لكان أن يكون هجوا أقرب منه إلى أن يكون مدحاً.
ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف»(٧٨).

يختلف تأثير التغيير أو الإبدال وفق الاختلاف الدلالي للأسماء المغيرة المتشابهة التي يمكن استعارتها لشيء واحد عند ابن رشد، الذي يأتي بالصورة التي سبق أن ذكرها ابن سينا، فيرى أنه يمكن استخدام استعارة «وردية الأطراف» أو «حمراء الأطراف» أو «عنابية الأطراف» أو «قرمزية». أو «دمية الأصابع» لبنان امرأة خضبت يداها بالحناء. لكن هذه الإبدالات تختلف في الدلالة على الحسن وتتفاوت في ذلك. وبهذا يتباين تأثير الاستعارة ــ والتغيير بشكل عام ــ على حسب اختلاف المستويات الدلالية والايحائية للكلمات أو الألفاظ المتشابهة

التي يقع فيها التغييرات.

والحديث عن مراتب التأثير في الاستعارة يقودنا إلى ما قد أثاره هؤلاء الفلاسفة حول قيمة الاستعارة وتأثيرها فضلاً عن قيمة التغيير ـ عموما ـ وتأثيره في الشعر. وقد تبين أن التغيير بمعنى الانحراف عمّا هو عادي في اللغة ـ يفيد في المعنى أمراً زائدا، ويتبيّن ان موضع الغرابة فيه هو هذا الخروج عن المألوف.

وما يحدث في الاستعارة والتشبيه أيضاً ـ هو من « قبيل الخروج عن المألوف »، وهو الذي يحقق اللذة والتعجب والدهشة. والذي يكسب هذا اللون من التغيير خصوصيته ودوام حيويته هو قدرته على الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء المألوفة، أو إقامة علاقات بين الأشياء المختلفة على نحو لم يفطن إليه من قبل.

ورغم اشتراط الفلاسفة في التشبيه والاستعارة على حد سواء شروطاً مثل المناسبة والقرب والمشابهة، فإنهم يحرصون على ألاّ تكون الاستعارة في الشعر من النوع الذائع المبتذل، بل إنهم يخصون الغريب والنادر منها به(٧٩). لكنهم في الوقت ذاته يحرصون على ألاّ يصل الأمر إلى حد الغموض والالتباس. إن التغيير عموماً لا بدّ أن يفيد جودة الإفهام وجودة التخييل، وبعبارة أخرى لا بدّ أن يفيد جودة إفهام ولذة وغرابة(٨٠).

ولعلّنا لم ننس أن الطبيعة المعرفية للشعر تفرض أن يكون كل من الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين للتغيير وللتخييل وللمحاكاة، وسيلة معرفية من أهم وظائفها تحقيق الإفهام فضلاً عن تحقيق التخييل. وبعبارة أخرى إن الاستعارة والتشبيه يحققان الإفهام من خلال التمثيل والمقارنة والإبدال أي من خلال التخييل، على ألاّ يفقدها الإفهام غرابة التخييل أو لذته، لأن هذه الغرابة هي التي ستدفع المتلقي إلى الدهشة واللذة، على أن يتم التعرّف تعرفه على الشيء من خلال ذلك كله. من هنا يقف ابن سينا على حقيقة أن القيمة الحقيقية للاستعارة تكمن فيما تحدثه من استغراب وتعجب، وما يترتب على ذلك من آثار:

«واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب. وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف»(٨١).

فقيمة الاستعارة — عند ابن سينا — هو أن تكون غريبة وغير مألوفة حتى يستقبلها المتلقي على نحو ما يستقبل الناسُ الغرباءَ، فيتلقونها بعجب ودهشة واستعظام، لن يحدث في حالة تلقي الكلام المألوف، أو استقبال الناس العاديين، وقد يعني هذا أن الجدة أو الغرابة في الاستعارة وهي مصدر (الروعة والتقدير) تتجلّى فيما تكشف عنه الاستعارة من علاقات جديدة بين الأشياء قد لا يفطن إليها الانسان العادي.

وينسب ابن رشد هذه القيمة ذاتها للألفاظ المغيرة بصفة عامة — وهي تشمل الاستعارة والتشبيه كما سبق أن تبين ذلك — لكنه يرى — وهو ما لم يعرض له ابن سينا بشكل محدد — أنه كلما كان القول غريباً كان أكثر تخييلاً ومن ثم كان أكثر مناسبة للشعر(٨٢).

تكمن - إذنْ - قيمة التغير والتغييرات الاستعارية بصفة خاصة - في كونها غريبة غير مألوفة لانحرافها عمّا هو عادي وشائع في اللغة، ومن ثم تكون أكثر إثارة لانتباه المتلقي وأكثر قد : على التأثير فيه بقدر ما تحققه من غرابة وانحراف عن العادي والمألوف، دون أن تتجاوز هذه الغرابة وذلك الانحراف حدود ما يقبله العقل والمنطق، أي دون أن تتجاوز حدود ما هو ممكن إلى ما هو مستحيل.

التقديم الحسي للصورة

بقيت مسألة أخيرة تتعلق بالتشبيه والاستعارة — والتصوير الشعري عموما — عند الفلاسفة، وهي تركيزهم على التقديم الحسي للتصوير في الشعر، حيث نجد ابن سينا يذهب إلى القول بأن الشعر من طبيعته أن يكون محسوساً(٨٣). وفي هذا ما يوضح تركيزه هو وابن رشد في حديثهما عن نوع محدد — معنى التشبيه والاستعارة — على التقديم الحسي للصورة، فيريان أن المحاكاة إمّا أن تكون محاكاة أشياء محسوسة بأشياء أخرى محسوسة، وإما أن تكون محاكاة أشياء معنوية بأخرى محسوسة أيضاً(٨٤). بل إنهما يلحّان على الجانب البصري من الحسي، حتى إنهما يجعلان براعة المحاكاة في أن يقدم الشيء محسوساً بعين كأنك تراه، فيلمح ابن سينا إلى شيء من هذا عندما يرى أن التخييل في الشعر لا يبلغ مداه إلّا إذا كان يحس نفسه(٨٥). أما ابن رشد فإنه يبدو أكثر وضوحاً ومباشرة من ابن

سينا في الإلحاح على الجانب البصري من التقديم الحسي للصورة، حيث يشير إلى ذلك في أكثر من موضع:

«وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»[٨٦]. ويقول:

«فينبغي للمتكلم في الشيء على طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذي يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر»[٨٧].

ومثل هذه الإشارات ـ على قلتها ـ ليست إلّا نتيجة من النتائج المترتبة على طبيعة الشعر المعرفية عند الفلاسفة، وما حددوه له من مهام تعليمية وتربوية وأخلاقية. بناء على هذا، فالتشبيه، بوصفه نظيراً للاستقراء البرهاني، والاستعارة بوصفها نظيراً للقياس، يقومان في الشعر بتوصيل المعرفة والحقائق وتقريبها إلى الجمهور والعوام من الناس من خلال ما يماثلها، أو ما يشابهها في الحس. لأن ذلك أقرب إلى أفهامهم وإمكاناتهم الإدراكية، حيث إنهم لا يستطيعون ـ كما تبيّن من قبل ـ إدراك الحقائق أو الأشياء النظرية أو العملية إلّا مُتخيَّلة. والتشبية والاستعارة بوصفهما نتاجاً تخيليا وتخييليا يصدران عن المخيلة التي تستند في عملها على الحس، فلا تعمل بدونه مهما كانت قدرتها على التجريد أو الابتكار. ومن هنا يصبح كل من التشبيه والاستعارة صورة من صور إعادة تشكيل مدركات الحس الظاهر إمّا على سبيل المشابهة أو المخالفة. ولهذا عُدَّ التصوير في الشعر بسبب اعتماده على الحس أساساً خير وسيلة لتقريب الأفكار والمعاني عن طريق المقارنة أو الإبدال، أي عن طريق تقديم المثيل أو النظير أو البديل كما هو الحال في التشبيه والاستعارة. ومن هنا أيضاً ـ أي بسبب قيام التشبيه والاستعارة بالتقريب أو التوضيح ـ كان الإلحاح على الجانب البصري من الحس دون غيره لأنه يعتمد على ما هو عيني. ومما يؤكد هذا إجابة ابن مسكويه عن سؤال وجهه إليه أبو حيان التوحيدي عن السبب في طلب الإنسان فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه ويروي فيه الأمثال؟ وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأتاه؟

يقول ابن مسكويه:

«إن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه والسبب في ذلك

أنسنا بالحواس وإلفنا لها من أول كونها، ولأنها مبادىء علومنا، ومنها نرتقي إلى غيرها. فإذا أخبر الانسان بما لم يدركه أو حُدِّث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده - طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطي ذلك أنس به وسكن إليه لإلفه له. وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض. أعني أن إنساناً لو حُدِّث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يُصوَّر له، ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصري، ولا يقنع فيها طريقه حِسُّ البصر بحس السمع، حتى يرده إليه بعينه، وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنساناً لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهد مثله لسأل عن مثله، وكلّف مُخْبِره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان، وإنْ لم يكن له وجود فلا بدّ لمتوهم أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها، فأمّا المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلاّ على جهة التقريب صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة. والنفس تسكن إلى (مِثْل) وإنْ لم يكن مثلاً لتأنس به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها»(٨٨).

فابن مسكويه بإشارته إلى المثل وفائدته ـ وهو ضرب من ضروب التصوير ـ يؤكد سمة الحسية في التصوير، فتوافر الخاصة الحسية في التصوير الشعري يعين على تقريب الشيء البعيد عن الحس، حتى لو كان حسيا مما له وجود أو موهوما ليس له وجود أو عقليا. وعلى هذا تتضح الفائدة المعرفية للتقديم الحسي للصورة من حيث إنه يعين على التقريب والتوضيح.

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيراً لحرص الفلاسفة على اقتران الشعر بالرسم والشاعر بالرسام. فقد سبق أن عرضنا لما ارتآه الفارابي من أن الشعر والرسم غرضاهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وأن كليهما يقوم على التشبيه، وإنْ كانا يختلفان في مادة الصناعة، وما ذهب إليه ابن سينا من أن الشاعر يجري مجرى المصور بأن كل واحد منهما محاك(٨٩).

ويمضي ابن سينا ليؤكد العلاقة بين الشعر والرسم فيذهب إلى أن الشاعر كالمصور لا يصور الأشياء المادية فقط بل يصور الأشياء المعنوية أيضاً مثل أحوال الناس وأخلاقهم فيقول عن الشاعر إنه: «يجب أن يكون كالمصور، فإنه يصور

كل شيء بحسبه وحتى الكسلان والغضبان. كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميروش في بيان خيرية أخيلوس»[٩٠].

ويؤكد ابن رشد فكرة ابن سينا بمزيد من التوضيح: «فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس»[٩١] ويكمل ابن رشد: «ومن هذا النحو من التخييل أعني الذي يحاكي حال النفس، قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه   وتنقد تحت الذعر منه المفاصل

يقوم تقويم السّماطين مشيه   إليك إذا ما عوجته الأفاكل»[٩٢].

إن اقتران الشعر بالرسم عند الفلاسفة أمر فرضته نظرتهم للطبيعة المعرفية للشعر التي فرضت بدورها مبدأ الحسية في التصوير الشعري، ومن ثم لم يكن الالحاح على التقديم الحسي للصورة في الشعر نتيجة لاقتران الشعر بالرسم عند الفلاسفة أو عند غيرهم[٩٣]. إن كلا من الشعر والرسم عمل تخيلي يقوم على المحاكاة، قد تختلف وسائلها في تقديم المحاكاة، فيستخدم الرسام الألوان والأشكال والظلال في حين يستخدم الشاعر الكلمات والوزن، لكنهما يعتمدان على الحس في تشكيل صورهما، حتى أنهما ليجسّدان الأفكار المجردة والأمور المعنوية ويصورانها تصويراً حسياً، كما أنهما يهدفان إلى التخييل بتقبيح الشيء أو تجميله على أساس أخلاقي بحيث يدفع بالمتلقي إلى الإقبال على الشيء أو النفور منه.

مثل هذا التشابه القائم بين طبيعة هذين الفنين كفنين تخييليين يستند إلى أساس سيكولوجي واضح يتصل بعملية إبداعه وتلقيه في آن واحد. لكن حسية الصورة تبدو أكثر وضوحاً ومباشرة في الرسم منها في الشعر، لأن الوسائل التي يستخدمها الرسام من ألوان وأشكال وخطوط تقوم بتجسيد عيني مشاهد لأي موضوع تعرض له المحاكاة في الرسم، في حين أن التصوير في الشعر يكون أقرب إلى التجريد، لأنه يقوم بواسطة اللغة عن طريق علاقة المقارنة اللغوية في التشبيه والإبدال في الاستعارة، وحيث يتم استحضار الصور في الشعر بشكل ذهني حتى

لو كان كل من طرفي الصورة في التشبيه والاستعارة حسيا. ولهذا ألحّ الفلاسفة على العلاقة بين الشعر والرسم ليقرّبوا فكرة التصوير الحسي العيني في الشعر التي تتم بواسطة اللغة ــ وليظهروا كيف يمكن أن تثير اللغة مثل هذه الاحساسات في الشعر ــ نظراً لما يتمتع به الرسم من قدرة على التجسيد الحسي العيني لمشاهد الطبيعة كأجسام وألوان وأشكال وخطوط، بل قدرته على تجسيد ما هو معنوي ومجرد عن طريق وسائطه، التي هي بلا أدنى شك أقل تجريدية من مستوى التجريد اللغوي في الشعر. بل إن هذا الإلحاح يوضح أيضاً حقيقة أن الشعر يقرّب الأشياء ويوضحها بشكل عيني عن طريق التصوير عموماً سواء كان تشبيهاً أو استعارة.

هكذا ألحّ الفلاسفة على حسية الصورة في الشعر لأنها تقوم بمهمة تقريب الأشياء المجردة والأمور المعنوية وتوضيحها، أي تقريب ما هو غائب عن الحس بما هو حسي وعيني للعوام والجمهور الذين يعجزون عن إدراك الأفكار المجردة إلّا عن طريق الحس والتخيل.

ومن هنا يمكن القول بأن الطبيعة المعرفية للشعر كما فرضت مبدأ التقديم الحسي في الشعر، جعلت هذه الحسية قرينة للتوضيح والتفسير والإبانة. وعلى هذا يمكن أن نفسّر ما درج عليه البلاغيون والنقاد العرب القدماء ــ امثال الرماني والعسكري والمرزوقي وابن سنان وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني ــ من تركيز على التقديم الحسي للصورة وربط هذه الحسية بالتوضيح(٩٤)، كما يمكن أن نجد تفسيراً للربط بين الشعر والرسم عند واحد مثل عبد القاهر الجرجاني، وهو أكثر النقاد العرب تأثراً بشرّاح أرسطو من الفلاسفة، كما يمكن أن نفسّر ميله إلى التركيز على الجانب البصري في التقديم الحسي. لقد كان منبع ذلك كله المهام التي حددها الفلاسفة للشعر بناء على تصورهم لطبيعة الشعر المعرفية بوصفه فرعاً من فروع المنطق.

٢ ــ الوزن والموسيقى

أهمية الوزن في الشعر:

نظر الفلاسفة المسلمون «للوزن» في الشعر على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة (أو التخييل)، لكنهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أن القول لا يكون شعراً إلّا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معاً، وعلى الرغم من إلحاحهم على أن المحاكاة (الاستخدام الخاص للغة) والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من ألوان القول، فإنهم جعلوا الأولية المطلقة لعنصر المحاكاة (أو التخييل) على عنصر الوزن، ذلك أن المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية[٩٥].

حتى إن القول ليفتقد سمة الشاعرية في حال افتقاده المحاكاة (أو التخييل)، أمّا إذا كان القول موزوناً وليس محاكياً فإنه لا يعد شعراً، ولا حتى من قبيل الشعر، حتى ليمكن القول بعبارة أخرى، إنهم تنبهوا إلى أن الوزن وحده ليس هو الذي يميز جوهرياً بين الشعر والنثر، وحجتهم في ذلك أن هناك أقوالاً موزونة ولا تعد شعرا. ذلك أننا نجد الفارابي يمضي في محاولته لتأكيد أولية المحاكاة في الشعر على الوزن، محاولاً الوقوف على ما يميز الشعر عن النثر خاصة الخطابة فيقول:

«وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى الخطابة»[٩٦].

ونجد ابن سينا يؤكد الفكرة ذاتها حيث يرى أيضاً أن الوزن وحده لا يجعل من القول شعرا:

«وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية، وإنما يعرض للشاعر أن يأتي بخطابية وهو لا يشعر إذا أخذ المعاني المعتادة والأقوال الصحيحة التي لا تخييل فيها، ولا محاكاة، ثم يركبها تركيباً موزوناً، وإنما يغترّ بذلك البله، وأمّا أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعرا. فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزوناً فقط»(٩٧).

ليس للوزن في الشعر ــ إذنْ ــ نفس القيمة التي تتمتع بها المحاكاة، بحيث يمكن أن يكون وحده سمة مميزة لما هو شعري على عكس التخييل أو المحاكاة، التي إذا ما توفرت في القول دون الوزن سُمي القول قولاً شعرياً(٩٨). لكن هذا لا ينفي بأية حال أهمية الوزن في الشعر، إنه يؤكد ــ فقط ــ ضرورة اجتماعه مع المحاكاة في القول حتى يصبح شعرا.

ومما يلفت النظر أن نصي الفارابي وابن سينا السابقين يضعانا إزاء المقارنة بين الشعر والخطابة مرة أخرى، وهي مقارنة تؤدّي إلى تأكيد الفصل بين ما هو خطابي وما هو شعري، أو ما هو نثري وما هو شعري. وتوحي بأن الذي يميز الشعر عن النثر (والخطابة أحد ألوانه) ليس الوزن، وإنما طريقة استخدام اللغة.

ولعلّ هذا يذكِّرنا بأن الخطابة كما عرفنا من قبل قد وقعت موقعاً وسطا بين البرهان والشعر في سياق المنطق ــ عند الفلاسفة ــ وأن هذا الموقع الوسط جعلها تجمع بين خصائص اللغة العلمية واللغة الشعرية، وبمعنى أصح، جعلها هذا التوسط تأخذ من لغة البرهان ولغة الشعر ما يعينها على تحقيق الاقناع، وقد بدا أنها أميل إلى التمثل بلغة العلم (البرهان) لكنها شاركت، في الوقت نفسه، الشعر في استخدام ما يخصه من ألوان التغييرات (المجاز بشكل خاص). إلاّ أن فلاسفتنا وضعوا شروطاً مقيدة لاستخدام ما هو شعري في الخطابة حتى لا تتحول إلى شعر، وتفقد خاصيتها الإقناعية. وبالقدر الذي تكون فيه الخطابة في حاجة إلى التخييل لتحقيق الاقناع تكون في حاجة إلى الوزن. وعلى هذا يمكن للقول الخطابي ــ عند الفلاسفة ــ أن يستخدم الوزن مثل الشعر على ألاّ يتحول إلى شعر. وتلك هي القضية التي يثيرها الفلاسفة، فيرى ابن سينا مثلاً أن «الوزن

من جملة ما ينتفع به في الخطابة أو ينتفع به نفعا يسيراً»(٩٩). أمّا ابن رشد فهو يقرُّ مقولة ابن سينا، لكنه لا يفوته أن يؤكد أن الوزن أخص بالشعر من الخطابة:

«فإن التغيير ينبغي أن يكون نفعه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن فيهما، ولذلك كان أخص بالشعر، لكون الوزن أخص به. وإنما تستعمل هذه الصناعة من التغيير بقدر ما تستعمل من الوزن وذلك شيء يسير»(١٠٠).

وهذا معناه أن الوزن يتحقق بشكل او بآخر في الخطابة وهي لون من الوان النثر. فما هو الفرق إذن بين الوزن او الموسيقى في ا لشعر والوزن في الخطابة؟ وما هي امكانية تحقيق الوزن والموسيقى في الخطابة على نحو يجعلها تفترق عن الشعر؟ ذلك هو السؤال.

الوزن الشعري والوزن النثري (الخطابي)

يحاول ابن سينا في أحد تعريفاته للشعر أن يجعل من طبيعة الوزن في الشعر سمة خاصة تميزه عن النثر، حيث يقول:

«الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها... وقولنا ذوات ايقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر»(١٠١).

وليس ما يقصده ابن سينا هنا أن يجعل الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر على الاطلاق، فقد اتضح من قبل أن الوزن ليس هو الذي يميز وحده الشعر عن النثر عنده وعند غيره من الفلاسفة؛ لكن هذا القول لابن سينا يشعرنا ــ بشكل ضمني ــ بأن للنثر موسيقاه أيضاً مثل الشعر، لكنها تختلف عن موسيقى الشعر؛ يتضح ذلك عندما يشير إلى أن الوصل والفصل وزن ما للكلام النثري، وأن ما يميز الوزن الشعري عن الوزن النثري أنه وزن عددي:

«وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام، وإنْ لم يكن وزنا عددياً. فإنّ ذلك للشعر. وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع، فإنْ قرب من الوزن العددي تقريباً ما لا يبلغ الكمال فيه، فهو حسن. وهذا التقريب أن يكون المصاريع متقاربة الطول والقصر؛ وإن لم تكن قسمتها قسمة متساوية ايقاعية»(١٠٢).

فموسيقى النثر عند ابن سينا تقوم بداية على أن يكون الكلام مقسماً إلى جمل لكل منها نهاية محددة، وأن يكون هناك تناسب بين هذه الجمل كأن تكون متقاربة إمّا في الطول، وإمّا في القصر. وأن يكون هناك ــ أيضاً ــ توافق ما بين حروف ومقاطع كل من هذه الجمل المتتابعة ــ كأن يكون هناك تشابه في حركاتها وسكناتها، دون أن يتساوى عدد هذه الحروف أو أن يتساوى زمن نطقها تماماً، حتى لا يتزل الكلام إلى شعر.

ومن هنا شدد ابن سينا على ألاّ يستخدم الوزن العددي ــ وهو ما يخص الشعر ــ في النثر عموماً والخطابة خاصة حرصاً منه على ألاّ تضيع الحدود بين الشعر والخطابة، فضلاً عن أن ذلك الوزن العددي أخص بالشعر، لأنه من العناصر الرئيسية التي تحقق التخييل، ومن ثم فهو لا يبدو ملائماً للاقناع والتصديق الخطابي، وعلى هذا يذهب ابن سينا إلى أنه لا ينبغي أن يجتمع في الخطابة استخدام التغييرات والوزن العددي:

«لكن الخطابة وإنْ رخص فيها بمثل هذه الأحوال فلا ينبغي أن يقرن بها وزن وعدد إيقاعي، فإن الناس يلحظونها حينئذ بعين الصناعة والتكلف، وأنه إنما يفعل فعله لما صنع عليه من تلك الصنعة، وأفرغ فيه من ذلك القالب، وأنه من جملة ما صنع ليتعجب منه، ويتخيل عنه، لا لايقاع التصديق»(١٠٣).

وعلى هذا نجد ابن رشد يذهب إلى القول بأن الكلام الخطبي ينبغي أن يكون غير ذي وزن ولا عدد «إلاّ أنه يفصل ما أجمله ابن سينا إذْ يشرح مدلول («غير ذي وزن») بألاّ تكون الأزمنة بين أجزاء المقاطع والأرجل أزمنة يحدث عنها إيقاع وزني»، أمّا قوله «غير ذى عدد» فمعناه: «ألاّ تكون حروف الأرجل والمقاطع متساوية» ذلك «أن القول يكون موزوناً إذا جمع هاتين الصفتين»(١٠٤).

ذلك هو معنى الوزن العددي عند ابن رشد الذي سبق أن أشار ابن سينا إلى أنه خاص بالشعر، فهو يقوم على أساس تساوي زمن نطق المقاطع والأرجل التي تتعاقب بانتظام، وهذا التساوي الزمني نتيجة لتساوي حروف تلك الأرجل والمقاطع، وهذا يعني أن الوزن في الشعر له نظامه الخاص الذي يميزه عمّا يمكن أن نسميه بالوزن النثري أو الخطابي. وإذا كان هذا النظام الخاص بالوزن في الشعر يرتبط بغاية الشعر وطبيعته التخييلية عند ابن سينا مما يدفع به إلى القول بتجنبه في

الخطابة لعدم ملاءمته للاقناع، فإنّا نجد ابن رشد يبرر عدم صلاحية الوزن الشعري للخطابة على أساس اختلاف غايتي كل من الشعر والخطابة أيضاً، لكنه يقدم عدداً من الأسباب التي تكشف بوضوح عن إدراك لتمايز الوزن الشعري عن الوزن النثري، فيرى أن الوزن ليس مقنعاً في الأقاويل الخطابية لثلاثة أشياء:

أحدها: أن يقع في نفس السامعين أن القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظن أن الاقناع إنما يأتي من قبل الصناعة لا من قِبَل الأمر نفسه.

والثاني: أن يظن أنه قصد به التعجيب والإلذاذ واستفزاز السامعين بذلك، فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا في الإقناع به.

والثالث: أن القول الموزون إذا ابتدأ القائل بصدره، فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل. وإذا نطق به بعد، فكأنه لم يأتِ بشيء لم يكن عند السامع قبل، فيقل لذلك إقناعه (١٠٥).

وما يريد أن يقوله ابن رشد هنا أن الوزن الشعري يعتمد على تعاقب المقاطع والأرجل وتكرارها على نحو منتظم مما يجعل التوقع (توقع ما سينطق به القائل) أكثر إمكاناً ووضحاً، بينما لا يحقق الوزن في النثر مثل هذا التوقع، إذْ أن هذا التوقع في النثر يبدو على الأقل غامضاً وغير محدد، نظراً لافتقاد الوزن النثري ذلك التناسب والانتظام الذي يقوم عليه الوزن العددي في الشعر، وتوقع ما ينطق به القائل في تصور ابن رشد يقلل من قيمة الاقناع في الخطابة وعلى هذا لا يصلح الوزن العددي الخاص بالشعر للخطابة.

يفرِّق ابن رشد إذنْ بين موسيقى الشعر القائمة على الوزن العددي وموسيقى النثر على أساس الاستجابة النفسية التي تحدثها في المتلقي ــ وهي التوقع ــ وما يترتب على هذه الاستجابة من انفعال أو فعل، ولعلّ هذا هو السبب الذي كان يقصده ابن سينا حين ربط الوزن العددي بالتعجيب والتخييل.

ومما هو جدير بالاهتمام أن ابن سينا قد ألمح إلى شيء من هذا في قوله الذي يذهب فيه إلى أن: «حشمة الوزن تدفع الناس إلى شدة صرف الهمة كلها إلى تفهمه فيسبقون اللفظ، ويفهمون الغرض قبل الوصول إليه، فيعرض من ذلك ألّا يلتذ به حين ما يسمعون بل يكون كالمفروغ منه ويعرضونه بذلك

للتعقب»[١٠٦]. فابن سينا على الرغم من أنه لم يصرِّح مثل ابن رشد بفكرة التوقع، فإنه يبرر ضعف الاقناع المترتب على التوقع؛ ذلك أن توقع السامع لما سينطق به القائل يفقد قول الخطيب المفاجأة المباغتة التي تدفع به إلى الاقناع، بل ويتيح له فرصة تعقب القول ومعاندته.

ولعلّه يمكن القول إن ما ذهب إليه ابن رشد من اعتماد الوزن العددي على التكرار والتوقع يشكل بداية لتصور ريتشاردز في هذا الصدد، حيث يرى «أن الايقاع في الشعر ــ والوزن الذي هو صورته الخاصة ــ يعتمد على التكرار والتوقع» كما يرى أن «آثار الايقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وأن هذا التوقع عادة ما يكون لا شعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية يهيىء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، إذْ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلّا مجموعة محددة من المنبهات الممكنة»[١٠٧].

ومن ثمّ يرى أن الذهن يكون بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن، وفي نفس الوقت تضعف قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع[١٠٨].

وعلى هذا الأساس يميز بين الشعر والنثر، فهما يختلفان اختلافاً كبيراً تبعاً لمدى إثارة كل منهما لعملية التهيؤ ولمدى تضييقهما من مجال التوقع على حسب نوع الكلمات وتأثيرها الحسي، فالكتابة النثرية التحليلية أو العلمية يصاحبهما حالة من التوقع تبدو أكثر غموضاً وأقل تحديداً مما هو في الكتابة النثرية الموقعة التي لا تبعث فينا هي الأخرى إلّا توقعا غامضاً جداً[١٠٩].

ويرى أخيراً أنه في حالة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً، وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث ما نتوقع حدوثه[١١٠].

إن ما يلتقي فيه ابن رشد مع ريتشاردز هنا أن نظام الايقاع في الشعر، خاصة

الوزن، يتيح للذهن فرصة التوقع على عكس الايقاع النثري الذي تقل هذه الامكانية بل تكاد تنعدم وتصبح فيه حال التوقع غامضة وغير محددة، وهذه الخاصية التي يتميز بها النثر، خاصة الخطابة، عند ابن رشد تبدو ملائمة جداً للاقناع الخطابي، لأن التوقع يقلل من تحقيقه.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن تساؤلنا عن كيفية تحقق الوزن في الخطابة عند الفلاسفة المسلمين يظل قائماً، خاصة وأنه قد أصبح من المؤكد الآن أنه يختلف اختلافاً كبيراً عن الوزن في الشعر تبعاً لتباين طبيعة كل من الصناعتين.

الوزن الخطابي:

يميز ابن سينا ـ بداية ـ بين النثر العادي الذي لا إيقاع له والنثر الموقع؛ كما يحدد أيضاً بشكل مجمل بعض الأشكال التي تحقق الوزن في النثر؛ فالنثر العادي هو الذي يكون مقطعا إلى مفردات لا يتضح فيها الاتصال والانفصال، ولا يفرق فيه بين ألوان القول استفهاما كان أو تعجبا. وهذا اللون من النثر غير لذيذ لأنه لا يحس فيه بتناهي القول.

ومن هنا يصبح الوصل والفصل وزنا ما للكلام، كما أن هناك الوزن الذي يقرب من الوزن العددي في الشعر، وهو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع حيث تكون مصاريعه متقاربة الطول والقصر وفضلاً عن هذا وذاك فهناك النبرات التي تجعل القول قريباً من الموزون[111].

أمّا ابن رشد فهو يصنف الأقاويل المركبة على أساس التفرقة التي أقامها ابن سينا بين النثر العادي والنثر الموزون:

«ولمّا كانت الأقاويل المركبة على ثلاثة أصناف: إمّا أقاويل موزونة وهي التي يجتمع فيها الايقاع والعدد، وإمّا أقاويل لا يكون بين ألفاظها المفردة أزمنة فينتهي بها كل لفظ منها عند السامع، أو علامات تدل على ماهيتها. وهذا هو الذي يُعرِّفه أرسطو باللفظ السخيف. وإمّا أقاويل تكون بين ألفاظها المفردة أحوال تنبهها عند السامع وتفصلها وذلك إمّا بسكنات أو نبرات. إلاّ أنها ليست نبرات تجعل القول موزوناً. فإن الوزن إنما يتم بالنبرات والوقفات التي تكون بين المقاطع والأرجل بالعدد، أعني أن تكون حروف المصرع الأول من البيت مساوية لحروف المصرع

الثاني، وكان قد ظهر أن الأقاويل الموزونة ليست بمقنعة، فكذلك يظهر أيضاً في الأقاويل التي ليس بينها نبرات ــ بل هي متناسقة ــ أنها قليلة الاقناع وذلك لسببين:
أمّا أحدهما فلأن الألفاظ إذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم تلك المعاني، لأنها إذا وردت مشافعة في الذهن، لم يتمكن الذهن من فهم واحد منها حتى يرد عليه آخر، شبيه ما يعرض لمَنْ يجب أن يتناول شيئا من أشياء سريعة الحركة، فإنه لا يتمكن منها.

أمّا الثاني فإن القول يكون بها غير لذيذ المسموع لأنه إنما يلتذ السمع بالنبرات والوقفات التي بين أجزاء القول. وأيضاً فلكون الفصول التي في أمثال هذه الأقاويل متساوية لتقاربها فهي مملولة، لأن اللذة إنما هي في الانتقال من جنس إلى جنس. وإذا كان هذا هكذا، فلم يبق أن تكون أجزاء القول الخطبي إلاّ القسم الثالث من الأقسام، وهو الذي يكون بين أجزائه نبرات ووقفات لا تخرج القول إلى أن يكون بها موزونا»(١١٢).

هناك ثلاثة مستويات للأقاويل عند ابن رشد، فهناك الأقاويل الموزونة وزنا عدديا وايقاعيا، وهناك الأقاويل التي ليست موزونة على الاطلاق وهي التي لا يكون بين ألفاظها أزمنة، والأقاويل التي يتحقق فيها نوع من الوزن، حيث يتحقق فيها الوصل والفصل بسكنات ونبرات يجعلها قريبة من الموزونة. ويرى ابن رشد أنه من الأنسب أن ينطبق القسم الثالث على أجزاء القول الخطبي، لأنه اتضح من قبل أن الأقاويل الموزونة وزنا عدديا وهذا ما ينطبق على الشعر ليست مقنعة في الخطابة، كما أن الأقاويل التي لا يتحقق فيها الوزن على الاطلاق غير مناسبة في الخطابة أيضا، لأنها لا تعين على الفهم لانعدام وجود فصول زمانية بين الألفاظ أو الجمل، كما أنها غير لذيذة. وعلى هذا إذا كنا قد رأينا ابن سينا يلمح إلى أهمية الوزن في النثر عموماً لأنه يُشعر بانتهاء القول، وهو ما يعين على الافهام من ناحية، ويكون لذيذا من ناحية أخرى، فإنّا نجد ابن رشد يؤكد حاجة النثر والخطابة بالتحديد إلى الوزن لأنه يعين على الفهم، ولأنه لذيذ المسموع وبهذا يكون ملائما للاقناع.

وبناء على هذا تحتل الخطابة من حيث الوزن موقعا وسطا بين قطبي متصل يمثل أحدهما الشعر (الأقاويل الموزونة وزناً عدديا) وبين النثر العادي (العلمي)

غير الموزون على الاطلاق

ولعلّنا نذكر أن الخطابة قد احتلّت نفس المكانة (الوسط) بين لغة الشعر ولغة العلم (البرهان). وليس هذا إلاّ نتيجة طبيعية لوقوع الخطابة كصناعة منطقية بين البرهان والشعر.

على هذا النحو تتحدد طبيعة الوزن في النثر الخطابي بصفه عامة عند ابن سينا وابن رشد، لكن ابن سينا يحرص على أن يكمل فكرته التي يفرِّق فيها بين النثر الموزون والنثر العادي، فلا يفوته أن يحدد أشكال الوزن المختلفة للنثر عند العرب:

« وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريباً من النظم، وهو خمسة أحوال. أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني: معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة؛ والثالث: معادلة ما بين الألفاظ والحروف، حتى يكون مثلا، إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده: وعطاء عميم، لا عرف عميم، والرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده مثلا: نوال عظيم. ولم يقل: موهب عظيم، وإنْ كانت الحروف متساوية العدد؛ والخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال: منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، وهو إشباع الفتحة. وأمّا السجع وتشابه حروف الأجزاء فهو شيء لا يتعلق بالموازنة وهو خاصة للعرب، وله غناء كثير في اللفظ، وكل هذا لا يخرج النثر إلى النظم »[١١٣].

تلك هي أشكال النثر الموزون عند العرب كما يراها ابن سينا، وهي شبيهة بأشكال النثر عموماً ــ عنده ــ مما سبقت الاشارة اليه، من اعتماد على التناسب بين الجمل المتتابعة بحيث تصبح متساوية في الطول أو القصر، ثم توافق هذه الجمل في عدد ألفاظها أو عدد حروفها على أن يكون هنك تناسب وتوافق أيضاً بين المقاطع الممدودة والمقصورة، وأن يتحقق التشابه بين المقاطع بوجه عام، وتكاد هذه الأشكال تمثل أطراً عامة للوزن الخطابي عند ابن سينا حين يحدد بعد ذلك الوسائل التي يتم بها الوزن الخطابي، وهي تتجلّى في وسيلتين أساسيتين إحداهما: انتظام ما لأصوات الكلمات داخل تقاسيم متعددة متتابعة للكلام على

نحو مُلِذّ، أمّا أشكال الانتظام الصوتي فتتمثل في السجع والعطوف (التكرير والتجنيس). ذلك ما يذهب إليه ابن سينا في قوله:

« إنه يجب أن يكون الكلام الخطابي مفصلا، أي ذا مصاريع، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقا إلى المصراع الذي يليه، الذي إنما يتم به المعنى. وهذا مثل ما قال الفصيح من العرب: « إيّاك وما يسبق إلى النفس إنكاره، وإن كان عندك اعتذاره، فليس كل مَنْ يسمعه نكرا، يقدر أن يوسعه عذرا ». فإن كل مصراع من مصراعي هذا الكلام يحتاج إلى الفقه حتى يتم. وهذه التفاصيل تحسن عند المخاطبة بالنبرات التي تقطع وتصل. ويجب أن يكون للكلام الخطابي عطوف، وهو أن يكون إمّا الابتداء من لفظ أو حرف ينتهي إليه، سواء كان على سبيل التكرير، أو على سبيل التجنيس، وهو أن يكون المكرر، وإن كان لفظا مكررا في المسموع، فهو مختلف في المفهوم. فان هذا يجعل الكلام لذيذا، محصورا بحدود حادة يقف عندها الذهن، ويجعله سهل الحفظ، لكونه ذا عدد، إنما يسهل لمثله حفظ الموزون. وبالجملة: فإن المسجع والمعطف والموزون أقرب إلى أن يثبت في الذكر من غيره من الكلام »(١١٤).

ولعلّه لا يخفى في كلام ابن سينا عن التسجيع والتكرير والتجنيس أنه يحرص على ألاّ يتم هذا الانتظام الصوتي في الجمل المتتابعة وبأشكاله كافة منفصلا عن المعنى. ففي حالة التسجيع مثلا تأتي الجملة متممة لمعنى الجملة السابقة عليها في الوقت الذي تكون فيه موافقة لها في الوزن والمقدار، وفي حالة تكرير اللفظ لا يكون المقصود هو مجرد التكرار اللفظي، وإنما الاشارة إلى معنى آخر، ومن ناحية أخرى يشير ابن سينا إلى دور النبر في القطع والوصل لكـن دور النبر في الخطابة سوف يتحدد أكثر في الحديث عن التنغيم، لأنه يعده من أحواله.

أمّا ابن رشد فإنه يحدد مثل ابن سينا أشكال النثر الموزون التي تعتمد على تناسب وانتظام الأصوات في الجمل المتعادلة الطول أو المتناسبة، ويشير الى ذلك « بالكلام المفقر »، أي الذي تكون أواخر الجمل فيه ذات صيغ واحدة، كما تكون أواخرها حروفا واحدة بأعيانها، ويشير ابن رشد أيضاً إلى التكرير والتجنيس، لكنا إذا قارنا قول ابن سينا بنص ابن رشد وجدنا ابن سينا أكثر

وضوحاً وتحددا في عرض تصوره من خلفه، يقول ابن رشد:

« وينبغي أن تكون الأقاويل الخطبية مفصلة، إمّا أن تكون أواخرها على صيغ واحدة بأعيانها، وإمّا بأن تكون —مع كونها على صيغ واحدة بأعيانها— أواخرها حروف واحدة بأعيانها، وهو الذي يعرف عندنا بالكلام المقفر، وإمّا بلفظ مكرر بعينه، وتكون مع هذا موصلة بحروف الرباطات. فمثال المفصل بالصيغ المتفقة قوله تعالى: ﴿ فاصبروا صبرا جميلا، إنهم يرونه بعيدا ونراه قريبا﴾ وذلك أن جميلا وبعيدا وقريبا هي كلها على صيغ واحدة وشكل واحد. وهذا كثير في الكتاب العزيز. وأكثر الكلام البليغ لا يخلو من هذين النوعين من التفصيل، أعني المقفر وغير المقفر.

والكلام المفصل هو الذي لا تنقضي فصوله قبل انقضاء المعنى الذي يتكلم فيه. فإنه إذا انقضت الفصول قبل انقضاء المعنى كان غير لذيذ في السمع، من أجل أنه لم يتناه المعنى بعد بتناهي الفصول، (. . .) والكرور والمعاطف في الأقاويل الخطبية هو أن يكون أول القول وآخره بلفظ واحد أو قريب من الواحد، وهذا مثل قولهم: « القتل أنفى للقتل. ومثل قوله تعالى ﴿الحاقة ما الحاقة وما أدراك ما الحاقة﴾. والتكرير في الكلام الخطبي إنما يكون في هذه المعاطف والكلام الذي بهذه الصفة إذا كان ذا قدر معتدل كان لذيذا سهل الفهم. أمّا لذيذه فلأنه على خلاف الذي لا يتناهى، وأمّا سهل التعليم فلأنه يسهل حفظه لتكرر الألفاظ فيه، ولأن له عددا ووزنا »[١١٥].

هكذا لا يختلف ابن رشد عن ابن سينا في التصورات الرئيسية الخاصة بأشكال الوزن في النثر الخطابي، خاصة وأنه يشير إلى وجوب مراعاة المعنى إزاء هذه « الفصول » التي من شأنها أن تكسب النثر في الخطابة وزناً ما، وألاّ تكون مراعاة الموسيقى النثرية على حساب ما يتطلبه المعنى. لكنه يربط بين تكرار اللفظ والجناس، وكأنه لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر. غير أن ابن سينا لم يشر إلى هذه العلاقة، ويبدو أن الذي دفع ابن رشد إلى هذا اعتماده على أمثلة معظمها من آيات القرآن الكريم.

من هنا يتضح أن الوزن النثري الخطابي عند ابن سينا وابن رشد يختص

بترتيب الألفاظ ترتيباً يُراعى فيه انتظام أصوات الكلمات، وتتعادل فيه أجزاء المصاريع بحيث يصبح قريبا من الوزن العددي وبعيداً عنه في الوقت نفسه، وقربه من الوزن العددي يسمح له بتحقيق قدر من الايقاع المنتظم يستلزم بدوره وجود ضوابط تحدد الطول المناسب للأسجاع مثلا، وعلى هذا ينبه ابن سينا وابن رشد إلى أن يكون طول الأسجاع معتدلا، حتى يحقق السجع التأثير «السمعي المُلذ والافهام معا»(١١٦).

تبقى الوسيلة الثانية التي تحقق الوزن الخطابي عند الفلاسفة، وهي النغم أو التنغيم، وهي وسيلة يعدها أولئك الفلاسفة خارجة عن اللفظ أو من الحيل الخارجية النافعة أو أنها تؤدّي دوراً عظيما في أداء المعنى لارتباطها الوثيق بالأنفعال في الكلام الخطابي، ذلك أن لكل انفعال نغماً يدل عليه ويناسبه، يقول ابن سينا في «النغم» على أنه من الأمور الخارجة عن اللفظ:

«ومنها الصنف المستعمل في النغم مثل تثقيلها، وتحديدها، وتوسيطها، واجهارها، والمخافتة بها أو توسيطها. فإن للنغم مناسبة مع الانفعالات والأخلاق، فإن الغضب تنبعث منه نغمة بحال، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة. فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس. وجميع هذا يستعمل عند المخاطب، إمّا لأن يتصور الانسان بخلق تلك النغمة أو بانفعالها عندما يتكلم، وإمّا لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النغمة قساوة وغضبا، أو رقة وحلما»(١١٧).

ويعالج ابن رشد أيضاً ــ مثل ابن سينا ــ مسألة التنغيم في القول الخطابي على أنها وسيلة من الوسائل الخارجة عن اللفظ، لكنها تعين على تحقيق الافهام وإيقاع التصديق بشكل تخييلي لارتباطها بالانفعالات، وعلى أنها أيضاً وسيلة من الوسائل التي تحقق موسيقى الكلام الخطابي:

«وأمّا النغم فإنها تستعمل في القول الخطبي لوجوه: منها لتخييل الانفعالات أو الخلق، وذلك أيضاً لثلاثة وجوه: أحدها عندما يريد المتلكم أن يخيل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عند السامعين، مثل أنه إذا أراد أن يخيل فيه الرحمة رقق صوته، وإذا أراد أن يخيِّل فيه الغضب عظم صوته، وكذلك في الأخلاق. وإنما كان ذلك

كذلك، لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة عن الذين ينفعلون أمثال هذه الانفعالات. والوجه الثاني: أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما، إمّا لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه. والوجه الثالث عندما يقتص عن مخبرين عنهم بأن يصفهم بذلك الانفعال أو الخلق. ومنها أيضاً أنها تستعمل لضرب من الوزن في الكلام الخطبي »[١١٨].

ومن الواضح وهذا ما يؤكده ابن سينا وابن رشد أن التنغيم في القول الخطابي مرتبط أساساً بعملية الأداء الشفهي لها، وأنه لا علاقة له بالنثر المكتوب، فالمقصود بالتنغيم أو النغم ــ كما نفهم من نصي ابن سينا وابن رشد ــ هو تفاوت درجة صوت الخطيب بحيث يصبح نطقه لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلاً أو علواً أو انخفاضاً، ويكشف هذا التنوع أو التلوين الصوتي للكلام عن الانفعالات التي يراد من خلال توصيلها الاقناع بشيء ما، ومثل هذا التلوين الصوتي يحقق للكلام النثري نوعا من الموسيقى التي لا علاقة لها بشكل اللفظ. وقد يمكن القول إن التنغيم كوسيلة من وسائل الأداء الشفهي للخطابة يمكن أن يكون له دلالته في ذاته لما يخيله عن طريق تفاوت الصوت من حدة وغلظة وارتفاع وانخفاض من انفعالات مثل الغضب والقسوة والرحمة والضعف والرقة، فإن مثل هذه الانفعالات ما كانت لتبرز لولا ذلك التنظيم. من هنا جعل الفيلسوفان التنغيم خاصاً بالخطابة الشفهية فقط دون المكتوبة. وهذا يعني أن التنغيم في القول الخطابي بالقدر الذي يحقق فيه إيقاعاً ما للكلام يكون في الوقت نفسه محيلاً لمعان أخرى نفتقدها في حالة ما إذا كان القول نفسه مكتوباً، ويظهر ذلك بصورة أوضح في حديثهم عن النبر بوصفه من أحوال النغم عندهم، فالتنغيم لا يقف عند مجرد حدة الصوت أو غلظه أو إجهاره أو خفوته؛ وإنما يتجاوز ذلك إلى معنى آخر هو التشديد على أجزاء من الكلمة مما يؤدّي إلى إطالة مقطع الكلمة. ذلك أن ابن سينا يذهب إلى أن النغم أعم من النبر، حيث يرى أن «النبرات من أحوال النغم»[١١٩]، كما يرى أن اختلاف النغم يكون من وجوه ثلاثة: الحدة والثقل والنبرات[١٢٠]. ومعنى هذا أن النغم أو التنغيم عنده يشمل درجة الصوت وتنوعها كما يتضمن أيضاً شدة الصوت التي تتمثل في النبر، ويبدو هذا التداخل بين التنغيم والنبر عنده بصورة أوضح في تعريفه النبرات وفي تحديده لوظائفها،

فهو يعرّف النبرات بأنها «هيئات في النغم مدّية، غير حرفية يُبْتدأ بها تارة وتخلل الكـلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقلل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض. وربما كانت مطلقة للاشباع ولتعريف القطع، ولإمهال السامع لتصور، ولتفخيم الكلام. وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالّة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك. وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة؛ وعلى أن هذا شرط، وهذا جزاء، وهذا محمول، وهذا موضوع»[١٢١].

يشير نص ابن سينا إلى معنيين للنبر، حيث يقصد به أولا مد مقاطع أو أجزاء من الكلمة أو القول وفي هذه الحال يمكن أن يقع في أول الكلام أو يتخلله أو يأتي في نهايته. ويقوم بوظائف متعددة، فإمّا أن يشير إلى غرض ما، وربما يطلق لمجرد الاشباع، أو يقصد به الاعلام بموضع القطع أو إعطاء السامع الفرصة للتأمل أو تفخيم القول. أمّا المعنى الثاني للنبر، فهو يخالف المعنى الأول، حيث يقصد به التلوين الصوتي الذي يساعد بالدرجة الأولى على إظهار الأحوال النفسانية للمتكلم من حيرة أو غضب.. أو إظهار حالات التكلم عموماً التي يتوقف عليها أن يصبح الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا. وعلى هذا تتداخل حدود النبر مع التنغيم، حيث يدل كل منهما على الآخر، لكنا نجد ابن سينا يكاد يقتصر على المعنى الأول للنبر (وهو نبر الشدة أي التشديد على مقاطع أو أجزاء من القول) حين يحدد مواضع النبرات في القول الخطابي: «فمن الأقاويل ما ينبغي أن نورد النبرات فيه عند تمام قول قول، وذلك عندما يكون الكلام قصيرا، ويحتاج أن يكون مع قصره فخما، فتخلل أجزاؤه القولية الصغرى بنبرات... وأحوج الأقوال إلى النبرات هي القصيرة المتعادلة الأجزاء؛ وأمّا الطوال فتقل حاجتها إليها فإنها تزداد بذلك طولا... ومثل ذلك أيضاً في سائر أقسام اللفظ المركب. فيجب ألّا تخلل هذه الأقاويل الطويلة إلّا النبرات التي لا ينغم فيها، وإنما يراد بها الإمهال فقط. وربما احتيج أن تخلل الألفاظ المفردة، إذا كانت في حكم القضايا، خصوصاً حين تكون على سبيل الشرط والجزاء، كقولهم: لمّا التمس، أعطيت، فيقول بين «التمس» أعطيت نبرة إلى الحدة، وهو عند الشرط، ويعقب أعطيت

نبرة أخرى إلى الثقل وهي للجزاء»(١٢٢).

هكذا يبدو النبر أكثر فاعلية عندما يتخلل مواضع معينة من الأقاويل هي القصيرة المتعادلة، أو الألفاظ المفردة في حالة الشرط، ويلاحظ في المثال الذي يضربه ابن سينا للنبر في الألفاظ المفردة أن هناك تداخلاً بين النبر والتنغيم.

وعلى الرغم من أن ابن رشد لا يقدم تعريفاً للنبر كما فعل ابن سينا، فإنه يمكن التعرّف على مفهوم النبر عنده من حديثه عن وظائف النبر ومواضعه، ومفهومه للنبر لا يختلف عن تصور ابن سينا السابق، حيث يرى أنه يحدث بمد المقاطع، وأن هذا المد يكون بتنغيم، أمّا الوظائف الأساسية التي يقوم بها النبر في النثر الخطابي فهي تكاد تتركز في الإعلام بمواضع القطع والفصل بين الجمل، وتحقيق جودة الإفهام أو لمجرد الاشباع.

فالنبرات عنده تقوم بابعاد ما بين الأقاويل وما بين الألفاظ المفردة في الخطابة(١٢٣)، وهي تستخدم في ثلاثة مواضع، «إمّا في نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التي تقرب من الألفاظ المفردة، وإمّا في نهاية الأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال، وإمّا في أطراف الأقاويل التامة أو في انصافها»(١٢٤) «والتي يستعمل منها في نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاط المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل. ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوقّى عند استعمال هذه النبرات أن يصير الكلام موزونا. وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع والأرجل كان القول موزونا؛ ومتى وقعت بين الألفاظ المفردة والأقاويل القصار كان القول موزوناً وزناً خطبيا... والذي يستعمل منها في أجزاء الأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل التامة... وهي ضرورية في جودة التفهيم. وهذا الصنف من النبرات هو قليل، إذ كان إنما يقع في نهايات الأقاويل القائمة بانفسها. وهذه فيما أحسب التي تسمى عند العرب مواضع الوقف فإن العرب إنما تستعمل أكثر من ذلك عوض النبرات وقفات. والصنف الثالث يستعمل في ابتداء الأقاويل وفي ختمها وفي توسطها لموضع الراحة»(١٢٥).

وأهم ما يشير إليه ابن رشد هنا هو الربط بين استخدام النبر في الفصل بين الأقاويل ومواضع الوقف عند العرب، ومن ثم يحاول ابن رشد أن يحدد في أي

المقاطع يكون النبر، وذلك ما لم يشر إليه ابن سينا، إذْ يذهب ابن رشد إلى أن النبر يقع ــ في الأغلب ــ في المقاطع الممدودة أو الحروف التي تمتد مع النغم مثل الميم والنون، أمّا المقاطع المقصورة فقد تمد عند الحاجة إلى استعمال النبرات فيها، ويرى أن العرب تستعمل النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة حتى إذا كانت في أوساط الأقاويل أو أواخرها، في حين إنهم لا يستعملون النبرات والنغم في المقاطع المقصورة إذا كانت في أوساط الأقاويل. أمّا إذا كانت في أواخر الأقاويل، فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا، فإن كان فتحة أردفوها بألف، وإنْ كان ضمة أردفوها بواو، وإنْ كان كسرة أردفوها بياء كما هو موجود في نهايات الأبيات أي في القوافي، كما يرى ابن رشد أيضا أن العرب يمدون المقطع المقصور عند الوقف وذلك عندما تستخدم النبرات في نهايات الأقاويل القصار(١٢٦).

على هذا النحو يتضح لنا أن استخدام النبرات (أو النبر) بوصفها من أحوال النغم في النثر الخطابي يحقق وزنا ما للكلام، الأمر الذي يدفع بابن سينا إلى القول بأن: « للنبرات حكما في القول يجعله قريبا من الموزون »(١٢٧). أمّا ابن رشد فإنه يرى أن هذا الوزن الذي تحققه النبرات يكاد يجعل القول الخطابي قولا شعريا، خاصة إذا ما استخدمت في نهايات الأقاويل القصار، ومن ثم فإنّا نجده ينبه إلى أن يتوقى الخطيب حدوث ذلك(١٢٨).

وعلى الرغم من أن ابن سينا وابن رشد قد عنيا عناية بالغة بالتنغيم والنبر في الخطابة، من حيث إنهما يسهمان في تشكيل الوزن الخطابي، فإنهما لم يجعلا لأي منهما دورا محددا في موسيقى الشعر، قد يمكن القول بأن ذلك يرجع إلى أنهما كانا يخصان بحديثهما الخطابة الشفهية، ذلك أنهما حين تناولا الحديث عن النبر والتنغيم تناولاه من حيث أنهما من الأمور الخارجة عن اللفظ، أو ما أسمياه « بالأخذ بالوجوه » أو « النفاق »، وهي أمور تتعلق بهيئة القائل وسمته أثناء القول أو هيئة اللفظ ونغمته(١٢٩).

ومن هنا ذهبا إلى أن هذه الأمور ليس لها غناء في الخطب المكتوبة، وإنما غناؤ ها في المتلوة فقط، لأن قوة تأثيرها ــ أي الخطب المكتوبة ــ تكون في نفس اللفظ فقط(١٣٠).

إلاّ أن ابن سينا يشير اشارة موجزة الى أن النغم مما يستخدم في الشعر

أيضا[١٣١]، ولكنه لم يحدد على أي نحو يكون ذلك، أمّا ابن رشد فيرى أن «النغم ضروري في أوزان أشعار ما سلف من الأمم ما عدا العرب، لأن مَنْ سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والوقفات، والعرب إنما يزنونها بالوقفات فقط»[١٣٢].

ويضيف ابن رشد أن عادة العرب في استخدام الأخذ بالوجوه قليلة، وأمّا مَنْ سلف من الأمم فربما أقاموها في الأشعار مقام الألفاظ إمّا إرادة للاختصار، وإمّا طلبا للوزن والإلذاذ[١٣٣]. ومن الواضح أن ابن رشد أدرك الفرق بين الشعر التراجيدي اليوناني والشعر العربي من حيث طبيعة كل منهما ومدى اعتادهما على الأداء، فالشعر التراجيدي اليوناني لا يصبح التركيز فيه على الأشعار من حيث هي ألفاظ فقط، وإنما تدخل عوامل أخرى لها من التأثير ما يؤدي إلى الاستغناء عن الكلمات أحياناً مثل الأشكال والهيئات الخاصة بالمؤدين، وما يقومون به من حركات وإشارات وإيماءات، فضلاً عن النغم. ولهذا نجد ابن رشد ينسب للفارابي رأياً يقول فيه إن ما يقوله أرسطو في كثير من الأشياء التي تتعلق بالأمور الخارجة عن اللفظ في الشعر غير مفهوم عندنا ولا نافع[١٣٤].

لكن ابن رشد يرى أن الأخذ بالوجوه كان يبدو نافعا وملائما في بعض أشعار العرب، ويحدد من هذه الأشعار نقائض جرير والفرزدق على وجه خاص، ذلك لأن هذه الأشياء تبدو مقنعة في الخطب والأشعار التي تُقال في المنازعات على حد سواء[١٣٥].

وربما يُلمِّح قول لابن سينا إلى شيء من هذا، يقول ابن سينا:

«واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى إنما يكون من وجوه ثلاثة: الحدة والثقل والنبرات. والمنازعون من الخطباء يكتسبون هذه المَلَكة من مراعاة المنازعين من الشعراء، فما كان أعمل في أغراضهم نقلوه إلى صناعتهم»[١٣٦].

وقد يمكن القول بناء على هذا أن استخدام التنغيم والنبرات في الشعر العربي يرتبط بنوع خاص من الشعر ــ عند ابن سينا وابن رشد ــ هو شعر المنازعات مثل النقائض لأنه يكون في هذه الحال أقرب إلى الخطابة منه إلى الشعر.

ومجمل القول أنه إذا كان ابن سينا وابن رشد قد أشارا إلى أن النغم في الشعر

قد يكون مرتبطا بنوع خاص هو الشعر التراجيدي الذي يدخل النغم فيه كعنصر من عناصره، أو مرتبطاً بالشعر المؤدى شفاها والذي يكون عادة أقرب إلى الخطابة مثل النقائض أو ما يقوم بمهمتها. وعلى هذا فالتنغيم لا يكون له أهمية في الشعر في تصورهما إلاّ عندما ينحو الشعر منحى خطابيا. ومما يؤكد هذا أن كلاً من ابن سينا وابن رشد قد أكدا في أكثر من موضع أن فضيلة القول الشعري ــ سواء كان مكتوبا أو متلوا ــ وقوة تأثيره إنما تكمن في اللفظ فقط، فالشاعر حين يقدر على أن يُخيِّل باللفظ وحده من غير حاجة إلى الغناء والتلحين اعتد لصنعه، وأعجب به واستوجب عليه الاحماد(١٣٧).

علاقة الوزن الشعري بالموسيقى:

سبقت الاشارة إلى أن الوزن الشعري تميز عن الوزن النثري أو الخطابي عند الفلاسفة بأنه «وزن عددي»، ويتحدد مفهومهم للوزن العددي على أنه تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الايقاع.

فالفارابي يعرِّف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن، فيذهب إلى أنها ينبغي «أن تكون بإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاع سلابات(١٣٨) وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبا محدودا، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيبا محدودا»(١٣٩).

كما يقول ابن سينا:

«الشعر كلام مُخيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر»(١٤٠).

ويرى ابن رشد أن الوزن: «إنما يتم بالنبرات والوقفات التي تكون بين

المقاطع والأرجل. وبالعدد أي أن تكون حروف المصراع الأول في البيت مساوية لحروف المصراع الثاني »[١٤١].

ذلك هو الوزن العددي أو الوزن الشعري عند الفلاسفة، إنه يقوم على تساوي عدد حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد، وتساوي زمن النطق بها، وذلك يتطلّب ترتيبها على نحو منتظم. وعلى هذا يركز الفلاسفة على عنصر الزمن في الوزن الشعري الذي يتجلّى في التناسب الذي يبعد المسافة بين الوزن في الشعر والوزن في الخطابة، حيث ينتقل الوزن الشعري بسبب خاصيته الزمنية والعددية إلى مجال آخر هو الموسيقى، وذلك لأن الوزن الشعري يشترك مع الموسيقى في سمة التناسب المتمثلة في تساوي عدد الأحرف وتساوي زمن النطق بها وترتيب تعاقبها وتكرارها بنسب معلومة محدودة. من هنا نجدهم يقارنون الحركة المنتظمة في الوزن الشعري بالحركةالمنتظمة في الموسيقى على نحو يكشف عن الصورة التي يتحقق بها الوزن في الشعر، بحيث يمكن القول إنهم أقاموا تصورهم للوزن الشعري على أساس موسيقي، وقد شكل هذا الأساس ـ عندهم ـ الحد الفاصل للتمييز بين الشعر والنثر الموقع، ذلك أنهم نظروا للوزن الشعري ممثلا في العروض على أنه العنصر الموسيقي في الشعر.

فالفارابي إذْ يوضح كيف يكون القول موزونا يكشف في الوقت نفسه عن أن الأساس في الوزن الشعري والايقاع الموسيقي واحد:

« والأقاويل إنما تصير موزونة بنُقلَةٍ مُنتظمةٍ متى كان لها فواصِلُ، والفواصل إنما تحدُث بوَقْفاتٍ تامةٍ، ذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزمُ أن تكون متحرِّكات حروف الأقاويل الموزونة متحركاتٍ محدودةً وأن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا، نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الايقاع المُفصَّل إلى النغم، فإن الايقاع المُفصَّل هو نُقلَةٌ مُنتَظمةٌ على النغم ذواتُ فواصِلَ، ووزْنُ الشعر نُقلَةٌ منتظِمة على الحروف ذواتُ فواصِل »[١٤٢].

فأوزان الأقاويل عند الفارابي تتحقق بأن يكون هناك نُقلَة منتظمة على الحروف ذات فواصل، أي بأن يُقَرب ويُبْعَد بين أزمنة النطق بالحروف المتحركة في الجزء من القول بفواصل مسكونة، ومن ثم يلزم أن تتناهى الحروف المتحركة إلى وقفات، هي الحروف الساكنة التي تشكل فواصل القول. وبالمثل يحدث

الايقاع الموسيقي، فهو نقلة منتظمة ولكن على النغم ذوات فواصل، فالقانون واحد هو الانتقال المنتظم على الحروف أو النغم من حركة إلى سكون، وعلى هذا فالحروف في الشعر تقابل النغم في الموسيقى.

ومن هنا ذهب الكندي من قبل إلى أن النغمة في الموسيقى هي الحرف من نوع الشعر[١٤٣]، وقد حاول الكندي أن يحلل التفاعيل الثمانية التي يتشكل منها الوزن الشعري وهي « فعولن وفاعلن »مفاعيلن وفاعلاتن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات ومستفعلن » على أساس موسيقي، « فالسبب نقرة وإمساك، وهو حرفان متحرك وساكن مثل هَلْ، بَل، قم، ويلزمه في الحشو في الشعر فُعْ، فالدائرة (ه) علامة للمتحرك، والخط (ــ) علامة للساكن والفاء والعين حشوه. في هذا الجزء... والوتد وتدان: الأول نقرتان وإمساك، وهو حرفان متحركان فساكن مثل عِنَبْ طَرَبْ (هه ــ) ويلزمه من الحشو « فَعِلْ »، وهذا الوتد مجموع، والثاني نقرةوسكـون ثم نقرة وهو حرف ساكن بين متحركين مثل طاب غاب (ه ــه) وهو « فاع » وهذا الوتد مفروق. والفاصلة ثلاثة أحرف متحركة وحرف ساكن مثل: عِنَبَة (ههه ــ)، والغاية أربعة أحرف متحركة فساكن وهي أربعة نقرات وإمساك مثل حَبَسَهُمْ ونحوها (هههه ــ). وليس أكثر من هذا في أشعار العرب. فالكلمة التي تبتدىء بالسبب ثم بعد ذلك بالوتد مثل فاعلن هي خماسية: نقرة وإمساك ونقرتان وإمساك (ه ــ هه ــ) وفعولن خماسية أيضا، وهي وتد وسبب نقرتان وإمساك ونقرة وإمساك (هه ــ ه ــ) ثم مفاعيلن وتد وسببين: نقرتان وإمساك، ونقرة وإمساك مكررة (هه ــ ه ــ ه ــ ... الخ »[١٤٤].

ويشير اخوان الصفا إلى مماثلة أصول العروض لقوانين الموسيقى، ذلك أن الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوتد والفاصلة، هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون:

« نذكر هاهنا أصل العروض وهو ميزان الشعر وقوانينه، إذْ كانت قوانين ... سيقى مماثلة لقوانين العروض فنقول:

... ن العروض هو ميزان الشعر يعرف به المستوي والمنزحف وهي ثمانية

مقاطع في الأشعار العربية: وهي هذه: فعولن، مفاعيلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفعولات، مفاعلتن. وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة... وأصل هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك فهذه قوانين العروض وأصوله.

وأمّا قوانين الغناء والألحان فهي أيضاً ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة. فأمّا السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك تن تن... فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات، وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان، وما يتركب منها في الغناء في جميع اللغات »(١٤٥).

والأساس في الايقاع الشعري عند ابن سينا هو ذاته في الايقاع الموسيقي، ذلك أن « الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإنْ اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً »(١٤٦).

فالوزن الشعري يناظر الايقاع الموسيقي، فالأول تعاقب منتظم للحركات والسكون ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة، والثاني تعاقب منتظم أيضاً للمتحركات والسواكن ممثلاً في النغم.

وعلى هذا الأساس من التشابه بين الحركة المنتظمة للوزن في الشعر والحركة المنتظمة للايقاع الموسيقي كان تصور الفلاسفة للأساس الموسيقي للشعر، فجعلوا النظر في الوزن من اختصاص الموسيقي والعروضي معاً، فيرى الفارابي أن القول المستقصي في تنوع الأقاويل الشعرية من جهة الأوزان « إنما هو لصاحب الموسيقي والعروضي، في أي لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أي طائفة كانت الموسيقى »(١٤٧).

أمّا ابن سينا فإنه يرى أن النظر في الشعر من « جهة الوزن الشعري » المطلق وعلله وأسبابه فإلى الموسيقي، أمّا من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة والامتحان فإلى العروضي... وأمّا النظر في

الخواتيم فإلى صاحب العلم بالقوافي »[١٤٨].

ويشير في موضع آخر أن « النظر الكلي » للوزن من اختصاص صاحب الموسيقى، في حين أن النظر فيه بحسب المستعمل عند أمة أمة أمر يخص صاحب علم العروض، وكذا التقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي[١٤٩].

وتركيز الفارابي وابن سينا على أن يكون النظر في وزن الشعر من اختصاص الموسيقي والعروضي، أو أن يكون الوزن المطلق من اختصاص الموسيقي فقط كما هو الحال عند ابن سينا يؤكد التصور بأن فهمهم للوزن الشعري مطلقا بصرف النظر عن عروض أمة ما له سنده الموسيقي، ويكشف عن إدراكهم في الوقت نفسه لخصوصية الوزن عند كل أمة، واختصاص العروضي بفحص الوزن الخاص بأمته بعد أن يكون قد وعى الأساس الموسيقي العام الذي يقوم عليه الوزن الشعري بشكل عام، أو أدرك التشابه المحوري الذي يربط الشعر بالموسيقى.

ومن هنا نجد فهم الفلاسفة ــ وهم ليسوا عروضيين بالطبع ــ للوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي، خاصة وأنهم عنوا بمبحث الموسيقى وعدوه فرعاً من فروع العلم الرياضي. ولهذا نجد معظم إشاراتهم إلى الوزن الشعري في ثنايا مؤلفاتهم الموسيقية. لكنهم في الوقت نفسه أخذوا في اعتبارهم الشعر العربي وحاولوا وضع تصوراتهم للوزن من خلاله.

الوزن والتناسب

يلتقي الوزن الشعري، وهو الشكل الايقاعي في الشعر عند الفلاسفة، مع الموسيقى في سمة التناسب، التي تتمثل بداية في تعاقب الحركة والسكون على نحو منظم وبنسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول أو النغم داخل الفاصلة الواحدة من فواصل القول أو النغم. فعلى هذا الأساس يتحقق الوزن التام عند الفارابي في البيت الشعري الواحد، ذلك أنَّ تعاقب الحركة والسكون يُشكِّل الأسباب والأوتاد، التي منها تتشكل التفاعيل التي تكون بدورها أجزاء المصاريع، فالبيت كله. وبالمثل تترتب الألحان من توالي الحركة والسكون في أسباب أولى وثوان إلى أن تتكون الجملة الموسيقية المماثلة للبيت الشعري. يقول الفارابي:

« والألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تُلْتأم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركّبة عن الأوتادِ والأسباب ثم أجزاءٍ المصاريع ثم البيت وكذلك الألحانُ، فإن التي منها تأتلفُ، منها ما هو أوَلٌ ومنها ما هو ثوانٍ إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي يُتَخَيَّل كأنها ممتدة »(١٥٠).

وعلى هذا تصبح التفعيلة ــ وهي مكونة من أسباب وأوتاد ــ أصغر أجزاء الوزن عند الفارابي، وقد تردف في البيت بمساوٍ لها أو غير مساو، أمّا مجموع التفعيلات التي يتألف منها مصراعا البيت فهي التي تشكل الوزن التام:

« والجزء الصغير من كل قول موزون ما حصر بمقدار أحد اللذين يكتنفان فاصلة الإيقاع الكبرى، فإن هذا المقدار هو جزء ناقص من كل قول موزون. وأمثال هذه الأجزاء هي التي تتشوق النفس فيها أبداً إلى أن تردف بجزء آخر، ويردف ذلك إمّا بمساوٍ له وإمّا بغير مساو. فإن أردف بمساوٍ فالمجموع من المتساويين هو جزء تام من البسائط أول تمام. وإنْ أردف بغير مساو كانت جملة المجتمع منها أيضاً جزءاً ناقصاً في المركبات، فإن أردف بمساو لجملة المجتمع كان مجموع الجملتين جزءاً تاماً أول تمام في المركبات. والجزء التام أول تمام في كلا الصنفين هو الذي يمكن أن يفرض بيتا، ويمكن أن يفرض جزء بيت، وأمّا الجزء الناقص فلا يفرض بيتا، ومقدار البيت غير محدود إلاّ بالوضع عند أهل كل لسان، والبيت هو القول الذي قد حصر بوزنٍ تام »(١٥١).

وقول الفارابي يشير أولاً إلى أن التفعيلة ليست هي الوحدة الأساسية للإيقاع، وإنما البيت كله، وهو في هذا قد يقترب من النظرة الحديثة التي ترى أن البيت كله هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، وأن التفعيلات ليس لها وجود مستقل من حيث هي تفعيلات وأنها توجد من حيث علاقتها بالقصيدة ككل »(١٥٢).

كما يشير نص الفارابي ثانياً إلى شكلين لتعاقب التفاعيل في الشعر، فهناك الشكل البسيط الذي تردف فيه التفعلية بأخرى مشابهة لها وقد تردف باثنتين أو ثلاث أو أربع في الشطر الواحد كما هو في بحور مثل الكامل والمتقارب. وهناك أيضاً الشكل المركب الذي تردف فيه التفعيلة بأخرى غير مساوية لها (مخالفة) ثم تردف هاتان التفعيلتان بأخريين مماثلتين لهما كما هو الحال في بحري الطويل والبسيط. وقد أشار الفارابي إلى هذين الشكلين مرة أخرى وعلى نحو مجمل في قوله:

« والأقاويل الموزونة، منها ما هو بسيط الوزن، ومنها ما هو مركب الوزن، والبسيط ما قدر بوزن واحد فقط، والمركب ما قدر بوزنين »[١٥٣].

ووفقاً لما أشار إليه أخوان الصفا من قبل من أن تعاقب الحركات والسكون هو الأصل الذي تنبني عليه الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية، فإنهم يرون بشكل مجمل أن تعاقب الحركات والسواكن في الشعر ممثلاً في الحروف المتحركة والحروف الساكنة هو الذي يُكوِّن الأسباب والأوتاد والفواصل التي تنشأ منها التفاعيل التي تتركب منها المصاريع المكونة للأشعار[١٥٤].

أمّا ابن سينا فهو يستخدم مصطلح المقطع الممدود بدلاً من السبب كما يستبدل بالأوتاد المقطع المقصور إذا اقترن به الممدود، وبناء على أنه يرى الشعر « كلاماً مؤلفاً من حروف »، فإن أجزاءه من حيث الوزن تتدرّج من المقاطع ممدودة أو مقصورة، وهي التي تسمى أرجل البيت إلى الدور المركب منهما، ويسمى قاعدة البيت. ومن هذه القاعدة يتشكل المصراع، وهو نصف البيت ثم البيت ويسمى ركناً[١٥٥].

وقد قسم ابن سينا الأوزان الشعرية إلى أوزان بسيطة وأخرى مركبة مثل الفارابي[١٥٦].

وإذا كان التناسب في الشعر والموسيقى يبدأ بأصغر وحدة هي الحركة والسكون ثم يتدرّج بعد ذلك حتى يتحقق الوزن التام في البيت الواحد، فإن من المهم عند الفلاسفة هو تناسب هذه التفاعيل بعضها مع بعض، حيث

عني ابن سينا بكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع غيرها ومدى ائتلافها على أساس من التناسب. فاقتران (فعولن) بـ (فاعلن) مثلاً لم يكن مقبولاً على أنه أصل لأنه ليس على الكيفية المطلوبة، وكذلك مفتعلن وفاعلتن وكذلك مفعولن، وإنْ كان شيء من هذه قد يقرن به على سبيل تغيير أصل[١٥٧].

أمّا (فأعلن) فلا تؤدي الكيفية مع فاعلْتنْ وفعْلاْتنْ ومفاعلنْ ومفعوْلنْ، لكنها تؤديها مع مُستْفعلْن مقدمة ومؤخرة. (مُستْفعْلن فـاْعلْنْ مستفعلن فاعلن). والأساس في التقاء هاتين التفعيلتين في وزن واحد عند ابن سينا أساس كمي وكيفي، أمّا الكمي فلأن مستفعلن على نسبة (مثل وثلث) بالنسبة لفاعلن من حيث عدد الحروف (٧:٥)، وأمّا في الكيفية فلأنه يرجع بالتحليل إلى:

فع فع فعولن فعولن فاعلن فاعلن[١٥٨]

٥ ٥ ٥.٥٥ ٥.٥٥ ٥٥.٥ ٥٥.٥

وما يقصده ابن سينا بالكيفية هنا، هو التشابه في ترتيب الأسباب والأوتاد وعلى هذا فهو يذهب إلى أن مستفعلن ومفاعيلن وفاعـلاتن ومفعولاتن ومتفاعلن ومفاعلتن.. أيضاً لا يتركب بعضها مع بعض تـركيباً يؤدي النسبتين، بل إنما تتركب مع قصار خفاف[١٥٩].

الأساس ــ إذنْ ــ في هذا التناسب الكمي والكيفي الذي يقوم عليه تعاقب التفاعيل في الوزن الواحد وائتلاف تفاعيل مع أخرى دون غيرها هو أن توالي الحركات والسكنات وتكرارها لا بدّ من أن يتم على أساس مراعاة نسبة عدد حروف التفعيلة الواحدة للتفعيلة الأخرى التي تشكل معها قاعدة البيت، فضلاً عن مراعاة التشابه في ترتيب هذه الحركات والسواكن أسباباً وأوتاداً.

ويعرض اخوان الصفا للتناسب بين التفاعيل في الوزن الواحد، ويعنون بمراعاة نسبة المتحركات وأزمانها للسواكن وأزمانها، ذلك أنهم يرون أن من «ألذ الموزونات من الأشعار ما كان غير منزحف، والذي منزحف من الأشعار هو الذي حروفه الساكنة وأزمانها مناسبة لحروف متحركاتها

وأزمانها[١٦٠]. ويتمثل ذلك التناسب عندهم في البحر الطويل، « فهو مركب من ثمانية مقاطع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن...، وهذه الثمانية مركبة من اثني عشر سببا، وثمانية أوتاد، جملتها ثمانية وأربعون حرفاً، عشرون منها سواكن وثمانية وعشرون متحركات، والمصراع منه أربعة وعشرون حرفاً سواكن وأربعة عشر متحركات، ونصف المصراع الذي هو ربع البيت اثنا عشر حرفاً، خمسة منها سواكن وسبعة متحركات، ونسبة سواكن حروف ربعه إلى متحركاته كنسبة سواكن حروف نصفه إلى متحركاته وكنسبة سواكن حروفه كلها إلى متحركاته كلها »[١٦١].

ونفهم من هذا أن نسبة الحروف السواكن إلى الحروف المتحركة ينبغي أن تكون في الشطر أو في البيت (٥:٧)، أي أن الحروف المتحركة ينبغي أن تكون على نسبة (مثل وثلث) بالنسبة للسواكن، وهذه النسبة هي ذاتها التي أقام ابن سينا على أساسها الائتلاف بين التفاعيل التي تشكل الوزن الواحد. وقد جعلت هذه النسبة عند اخوان الصفا أساساً للائتلاف بين التفاعيل أيضاً، يتضح ذلك من إشارتهم إلى أن نسبة سواكن حروف ربع البيت إلى متحركاته هي نفسها نسبة سواكن حروف نصفه إلى متحركاته... لكن هذه النسبة (٥:٧) تنطبق على البحر الطويل والبسيط ولا تنطبق على بقية البحور مثل الوافر أو الكامل حيث تصبح (٢:٥) أي تصبح الحروف المتحركة مثلين ونصف الحروف الساكنة، لكن هذا لا يلغي قانون التناسب عند اخوان الصفا في هذه البحور، من حيث أن نسبة سواكن حروف ثلث البيت إلى حروف متحركاته تصبح كنسبة حروف سواكن نصفه إلى متحركاته وكنسبة سواكن كله إلى متحركات كله[١٦٢]. لكن إذا كان التناسب لا يتحقق ــ بداية ــ عند اخوان الصفا إلاّ في الأوزان غير المنزحفة فهل يعني هذا أنهم يرون في الأشعار المنزحفة خروجاً عن شرط التناسب؟ فيما يبدو أن استواء الوزن وعدم انزحافه هو الشرط الأساسي لتحقيق التناسب عندهم، وذلك ما يختلف فيه الفارابي عنهم، حيث يرى في التغيير والزحاف في الوزن استحساناً وإنْ كان خروجاً عن الأصل. يقول الفارابي:

« وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكانَ الساكن متحرك. أو أبدِلَ مكان الأسباب الخفيفةِ حروفٌ متحركة. وقد يعرض في الأقاويل الموزونة أن تكثر

سواكنها، فيُنقَص بَعضُها، فيقوم ذلك مقام الحث في الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، أو الادراج، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموعُ القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شِبْه راحةٍ للنفس عما ثَقُلَ عليها مسموعُهُ فلذلك يُستحسَنُ الزِّحافُ في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة »(١٦٣).

إن الفارابي لا يرى في تحريك الساكن أو حذفه ما يخلّ بالوزن، بل إنه يرى في ذلك الإبدال (ابدال الساكن بالمتحرك) أو الحذف ما يعين على تدفق الوزن، ويخفف من ثقله، ذلك أن كثرة السواكن في الوزن تؤدّي إلى ثقل المسموع وتوقف استرسال الوزن، فيكون إنقاص بعضها أو تحريكه حينئذ محققاً للاعتدال الذي يسبب بدوره راحة للنفس.

أمّا ابن سينا فإنه يذهب إلى أن من التغييرات التي تلحق بالايقاع ما يوافق الطبع أو ما لا يوافقه، « فحذف زمان السين من مستفعلن يرده إلى مفاعلن، وذلك ربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة، وربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة ويكون الوزن معداً للرزانة »(١٦٤).

وهذا معناه أن ابن سينا يقبل التغيير والزحاف في الوزن إذا كان موافقاً للطبع، فإذا كان الوزن معدا نحو الخفة فإنه يصبح قابلاً للحذف والتغيير، بل إن هذا التغيير يصبح له وظيفته الجمالية، حيث يقضي على رتابة الوزن، ذلك ما يراه ابن سينا في قوله عن التغيير في الموسيقى:

«وإذا كانت نقرات متتالية ــ وخصوصاً خفاف الأزمنة ــ فحذف بعض تلك النقرات وحفظ زمانها فَوَفِّيَ، لم يختل الايقاع، وحسن ذلك ــ إذا لم يكثر جدا ــ وأحسن مواضعه ما يكون من الايقاع كثير الحركات الخفيفة، ويسمى هذا الصنيع طَيَّاً وربما طوي وحذف زمان، ويكون فيه غنج ما، فيقع موقعا رشيقا وقريبا من الطبع في بعض الأوقات، وذلك إذا كانت الأزمنة هي أطول من الخفاف متتالية، كما يرد: مستفعلن إلى مفاعلن، وخصوصاً إذا كان الايقاع يعد نحو الخفة لا نحو الرزانة»(١٦٥).

على هذا الأساس يقبل ابن سينا التغيير ما دام مواتياً للطبع، ولأنه يحقق تنوعا في الوزن يقضي على رتابته، ولكنه يشترط ألّا يخل هذا التغيير

بالايقاع، وذلك يتطلب أن يعوض الحذف على النحو الذي يوفي فيه زمان المحذوف. وكلام ابن سينا هنا ينطبق على الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، وإنْ كان يميز بين ما هو مطبوع لفظا وما هو مطبوع نقرا، ففي اللفظ يستحب تغيير المتواتر الحركات بالطي وتغيير الثقال بالتضعيف، وإذا كان طي النقرة هو تركها، فإن طي اللفظ ليس تركه فقط، يقول ابن سينا:

« واعلم أن كل جنس من الايقاع ما هو أصل، ومبنى، وما هو تغير. ومن التغييرات ما يجحف فيخرج عن الطبع، ومنها ما يخرج عن طبع اللفظ دون طبع النقر. وفي اللفظ يُستحَب تغيير المتواتر الحركات بالطي، وتغيير الثقال بالتضعيف، وإذا اجتمع ساكنان وكان الوزن يحتمل أن يضعف كليهما بحركة، أو يضعف بتحريك الأول منهما، فإن الطبع اللفظي يميل إلى تحريك الثاني من الساكنين، فإن الساكن الأول له منزل ومستراح، فلا داعي إلى تحريكه، وأمّا الساكن الثاني فله كلفة ومؤونة، فيميل إلى تحريكه، فيكون المطبوع تحريك الثاني، أعني المطبوع اللفظي، وأمّا المطبوع النقري فهو شيء آخر.

وتضعيف النقرة هو: إيجاد نقرة، كما أن طيها بترك نقرة؛ وسواء عليه أوجدها ملاصقة للأولى، وحيث السكون الأول، أوْ أوجدها بعد.

وأمّا اللفظ فليس طيه الترك فقط، بل يكون عند الطي صانعا صوتا ومتكلفا تنغيا ساكنا، فإنك إذا قلت تن تن تن، أحوجت في اللفظ إلى تقطيع سبعة من الحروف، فإن حاذيته لإيقاع الساذج فعلت أربع نفرات فقط »[١٦٦].

القافية

لم يركز الفلاسفة في تعريفهم للشعر ــ بصفة عامة ــ على أنه قول مقفى، وبالتالي فإنهم لم يشغلوا بالقافية في حديثهم عن الايقاع في الشعر. قد نجد ابن سينا في أحد تعريفاته للشعر يشير إلى أهمية القافية وضرورة وجودها، حتى إنه يذهب إلى القول بأنه « لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى »[١٦٧]، وقد نجد الفارابي يشير ــ أيضاً ــ في تعريفه للشعر إلى أن « نهايات الأبيات تكون محدودة، إمّا بحروف بأعيانها، أو بحروف متساوية في

زمان النطق بها»[168].

لكنا لا نجد سوى ذلك لدى أحدهما اهتماماً بالقافية أو تحديداً لوظائفها وقيمتها في الإيقاع الشعري. كل الذي شغلهم أن القافية تخص أشعار العرب دون أشعار غيرهم من الأمم. فابن سينا عندما يعرِّف الشعر في قوله: «إن الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»، يحدد ـ بداية ـ أن الأقاويل الشعرية مقفاة عند العرب فقط فضلاً عن كونها موزونة متساوية وذلك ما هو مشترك بين جميع الأمم.

ثم يشرح معنى قوله مقفاة: «ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة»[169].

وعلى هذا تصبح القافية في الشعر مجرد تشابه حروف خواتيم الشعر. وقد أشار الفارابي من قبل إلى عناية العرب بالقافية دون غيرهم:

«إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير في الأمم التي عرفنا أشعارهم»[170].

كما يقول في موضع آخر:

«وأشعارُ العَرَب في القديمِ والحديث فكلُّها ـ ذواتُ قوافٍ، إلّا الشاذَّ منها، وأمّا أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارَهم فجُلُّها غير ذوات قوافٍ، وخاصة القديمة منها، وأمّا المُحدَثةُ منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حَذْوَ العَرَب»[171].

ومن هنا نجده يشير إلى أن كثيراً من الجمهور والشعراء يشترطون في الشعر تساوي نهايات الأجزاء، فإمّا أن تكون حروفاً واحدة بأعيانها، أو حروفاً يُنطَق بها في أزمان متساوية[172].

لكن كلا من الفارابي وابن سينا لم يحدد سبب عناية العرب بالقوافي دون غيرهم، ولم يبرروا في الوقت نفسه عدم اهتمام الأمم الأخرى بالقافية في الشعر، واكتفيا بالاشارة إلى أن القافية هي تلك الحروف التي يختم بها القول الشعري الموزون، وأنها قد تكون أسباباً أو أوتاداً، كما يذهب إلى ذلك الفارابي، وأنها تتكرر مع نهاية كل قول، وأنها تكون حروفاً واحدة متساوية في زمن النطق

بها. لكنها لم يحددا ـ على سبيل المثال ـ قيمتها من حيث هي فواصل موسيقية ينتهي عندها الوزن التام في البيت الواحد، وتتكرر بعد مسافات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع، على الرغم من حرصهما على المقارنة بين الايقاع والموسيقى والايقاع الشعري وتصورهما أن الأصل فيهما واحد.

ولعلّ ما يتميز به الفارابي عن ابن سينا أنه يجعل القافية مرتبطة بالوزن من حيث إنها تشكل نهاية الوزن في كل بيت، فلم ير أن تشابه خواتيم القول هو الذي يصنع القافية، وإنما لا بدّ من أن يكون القول أولا موزوناً ذا فواصل، وعلى هذا يفرِّق بين السجع في النثر، والقافية في الشعر عند العرب:

«ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها، فإن كانت غير موزونة فهي تُسمَى عند العرب أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سُميت أقاويل ذوات قواف. فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي»(١٧٣).

الوزن والمعنى:

ذهب ابن سينا وابن رشد من قبل إلى أن الوزن في الشعر وسيلة من وسائل لتخييل أو المحاكاة في الشعر، فمثله مثل التشبيه والاستعارة(١٧٤)، ومما يثير الانتباه أن مثل هذه النظرة قد أصبحت تشغل الباحثين المحدثين المهتمين بالوزن والعروض في الشعر، فيرى بعضهم أن العروض في الشعر بنيةٌ رمزية مثله مثل الاستعارة(١٧٥).

وقد كان من الممكن أن يصبح لهذه النظرة عند ابن سينا وابن رشد تأثيرها البالغ في تحديدهما علاقة الوزن بالمعنى، بحيث لا يصبح الوزن عنصرا خارجا أو مستقلا عن المعنى، لكننا لم نجد في نصوص هذين الفيلسوفين أو غيرهما أي صدى أو امتداد لذلك التصور، بل إننا نجدهما يرتدّان عنه، فينظران إلى الوزن الشعري بوصفه سطحا صوتيا مستقلا ومنفصلا عن المعنى، مثلهما مثل الفارابي وذلك نتيجة لنظرتهم الموسيقية إلى الوزن الشعري واشتراك الوزن والموسيقى في جذر ايقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون، فكل وزن له خصائصه الصوتية الذاتية التي تجعله مشاكلا لغرض شعري دون آخر أو لانفعال دون انفعال. ومن

هنا يرى ابن سينا أن الأوزان منها ما يطيش، ومنها ما يوقر(١٧٦) وذلك بناء على تميز كل وزن عن الآخر حسب أعداد المتحركات والسواكن ونسبة المتحرك إلى الساكن وترتيب هذه المتحركات والسواكن بعضها مع بعض. وعلى هذا تصبح الأوزان الشعرية مجرد قوالب يركب كل منها على المعنى النثري الذي يلائمه.

ومما يلفت النظر أن ابن سينا قد أشار ــ كما عرفنا من قبل ــ إلى أن من الأمور التي تجعل القول مخيلاً أموراً تتعلق بالمسموع من القول وأخرى تتردد بين المسموع والمفهوم من القول، وهو يقصد بها الخصائص الصوتية الايقاعية للألفاظ المستخدمة في لغة الشعر ــ على نحو خاص ــ وما يمكن أن تحققه من موسيقى كألفاظ مفردة أو كألفاظ في تراكيب. لكنه على الرغم من ذلك عزل كل هذه الأمور المختلفة التي تتعلق بالمسموع أو تتردد بين المسموع والمفهوم عن الوزن، بحيث أصبح لا علاقة لها بالمستوى الصوتي الذي يحققه الوزن(١٧٧).

وبالاضافة إلى ذلك فإن الفلاسفة وإنْ ميّزوا بين الايقاع الموسيقي والايقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات وأن الموسيقى مادتها الأنغام، فإن تصورهم للوزن الشعري لم يكن يستند إلى كون الشعر لغة، وأن موسيقى الشعر يمكن أن تنبع من اللغة نفسها، إمّا كألفاظ مفردة لكل منها شخصيته الايقاعية أو طرازها الخاص في النبر، وإمّا كألفاظ في تراكيب، حيث تحدد الوظيفة النحوية للكلمة ما إذا كانت منبورة أو غير منبورة، فضلا عن أن البنية المعنوية للغة قد تشكل الايقاع والوزن أيضاً(١٧٨).

لقد تصور الفلاسفة أن الشعراء اليونانيين حددوا وزناً شعرياً لكل غرض من أغراض أشعارهم، ولم يكن هذا التصور نتيجة لأنهم أساءوا فهم النص الأرسطي بقدر ما كان نتيجة لتصورهم هم أنفسهم للوزن الشعري وعلاقته بالمعنى والأساس الموسيقي الذي بنوا عليه تصورهم للوزن.

فالفارابي يذهب إلى أن اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم الأخرى هم الذين خصصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزنا خاصا به، فجعلوا أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات. كما رأى الفارابي ــ وفقاً لهذا التصور ــ أن ذلك هو المعيار الصحيح لاستخدام الوزن في الشعر الذي ينبغي أن يلتزم به شعراء الأمم الأخرى الذين لم يخصصوا لكل

نوع شعري وزناً بعينه(١٧٩).

وقد تابعه في ذلك ابن سينا في قوله:

«واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر، وكانوا يخضعون كل غرض بوزن على حدة وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة»(١٨٠).

وقام الفارابي بإحصاء ما تناهى إلى علمه من أصناف الشعر اليوناني وأنواعه موضحاً أن لكل نوع من هذه الأنواع وزنه الخاص الذي يليق به: «فطراغوذيا» مثلاً «نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل مَنْ سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة. . .، وأمّا ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا. . . وأمّا قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة. . .»(١٨١).

وينقل ابن سينا عن الفارابي إحصاءه لأصناف الشعر اليوناني مشيراً إلى اختصاص كل نوع شعري منها بوزن يناسبه(١٨٢)، وقد نسب الفارابي معرفته بأصناف الأشعار اليونانية إلى ما وصل إليه من أقاويل نُسبت إلى أرسطو وثامسطيوس وغيرهما(١٨٣).

غير أن أرسطو لم يشر في حديثه عن الوزن إلى أن هناك علاقة تربط الوزن بالغرض الشعري أو الموضوع، فعندما تحدث عن مناسبة الوزن السداسي ــ أو الملحمي ــ للقصيدة الروائية دون غيرها، ومناسبة الوزن الأيامبي للرقص والتروخائي للعمل لأنهما وزنان تشيع منهما الحركة(١٨٤)، لم يكن يقصد مناسبة الوزن للموضوع أو الغرض الشعري أو حتى النوع الأدبي، وإنما كان يعني مناسبة الوزن لحركة الجسد (كما هو في الرقص أو العمل) التي يؤدّى معها الشعر. ولم يكن يقصد أن هناك من المعاني والتخييلات ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة كما يذهب إلى ذلك ابن رشد وابن سينا(١٨٥). بل كان مقصده أن وزناً مثل السداسي الملحمي يناسب القصائد السردية الطويلة، لأن حركة هذا الوزن حركة رزينة تناسب أداء مثل هذا اللون الشعري، ولا تلائم حركة العمل أو الرقص.

إن اختصاص الموضوع الشعري بوزن يناسبه أمر يتعلق بتصور الفلاسفة

أنفسهم، فابن رشد يعبر عن ذلك بشكل مباشر وواضح حين يرى أنه من «تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض. فربّ وزن يناسب غرضاً لا يناسب غرضاً آخر»(١٨٦).

وعلى هذا يرى ابن رشد أن المعنى سابق على الوزن، فالشاعر يكتب المعاني المُخيِّلة نثراً، ثم يكسوها وزناً يلائمها. يقول ابن رشد:

«فأول أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تُحصَى المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه»(١٨٧).

وعلى الرغم من أن هذا القول لابن رشد يجيء إزاء شرحه لأحد نصوص أرسطو من كتاب الشعر، فإنه ينحو منحى آخر مخالف لما يذهب إليه أرسطو، فهو لم يشر إلى أن الوزن يجيء لاحقاً على المعنى، وإنما كان يشير إلى أولية أجزاء التراجيديا التي تتم بواسطتها المحاكاة فجعل المشهد سابقاً على الغناء ونظم الأوزان(١٨٨)، وقد أشار ابن سينا إلى نفس فكرة ابن رشد لكنه لم يعبر عنها بذلك الوضوح الذي نجده عند ابن رشد:

«فأول أجزاء طراغوذيا هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق. ثم يبنى عليها اللحن والقول. فإنهم إنما يحاكون باجتماع هذه. ومعنى القول اللفظ الموزون. وأمّا معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى»(١٨٩).

يمكن القول إذن إن الوزن لاحق على المعنى، وأنه يأتي لتأكيد المعنى وتقويته من حيث إنه معنى مخيِّل بشرط أن يكون هو الآخر مخيلاً ـ في نفسه ـ لذات المعنى، والوزن في هذه الحال مثله مثل اللحن أو النغم عند الفلاسفة حيث ربطوا بين الانفعال والنغم، وجعلوا لكل انفعال نغماً يدل عليه بناءً على استقلال كل نوع من أنواع الايقاع بخصائص صوتية ذاتية. فالتأليف الموسيقي عند الكندي إمّا أن يكون من النوع الذي يُسمى البسطي، وإمّا من النوع الذي يُسمى القبضي وإمّا من النوع الذي يُسمى المعتدل، أمّا القبضي فالنوع المحزن، وأمّا البسطي فالمحرك المطرب، وأمّا المعتدل فالمحرك الجلالة والكلام والمدح الجميل المستمجد(١٩٠).

فالألحان المجردة في إمكانها أن تثير الانفعالات الانسانية من رحمة وقساوة وحزن وخوف وطرب وغضب ولذة وأذى، حيث يختص كل لحن بإثارة أحد هذه الانفعالات. من هنا يذهب الفارابي إلى أن «فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس. . . تشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة عن أسماء تلك، فيسمى ما يكسب الحزن إمّا المحزِّن، وإمّاالحزني، وإمّا التحزين. . . وما يكسب الأسف يُسمى أسفياً، وما يكسب الجزع جزعياً، وما يكسب العزاء والسلوى مُعزِّيا أو مسليا وما يكسب المحبة أو البغضة محبيا أو غضبيا»(١٩١).

ثم يجمل الفارابي هذه الأنغام الانفعالية في ثلاثة أصناف، «منها ما يكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور، وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تُنسَب إلى ضعف النفس، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن. . . ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين وهو التوسط»(١٩٢).

وعلى هذا تصبح الألحان الكاملة عنده ثلاثة كما هو الحال عند الكندي: «منها الألحان المقوية، ومنها الألحان الملينة، ومنها الألحان المعدلة، وبعض القدماء كان يسمي الألحان المعدلة الألحان الاستقرارية كأنها تكسب النفس استقراراً وهدوءاً»(١٩٣).

ويربط ابن سينا أيضاً بين الألحان والانفعالات: «فالانتقال إلى النغم الحادة يحكي شمائل الحرد، وإلى النغم الثقيلة يحكي شمائل الزكانة والحلم والاعتذار. والانتقالات التي تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع، تعطي النفس هيئة شريفة نبوية حكيمة مع شجى وتجل، وضدها يعطي هيئة لذيذة تميل إلى الخفة مع شجى أثيث»(١٩٤).

ويقسم أجناس الانغام تبعاً لِمَنْ سبقوه إلى ثلاثة: قوية ورخوة ومعتدلة، وتسمى الألحان الرخوة ملونة وتأليفية، وتسمى المعتدلة راسمة أمّا القوية فبالحق تسمى قوية(١٩٥). . .

هكذا يربط الفلاسفة بين الألحان الموسيقية والانفعالات النفسانية الانسانية. وهذه العلاقة بين الألحان والانفعالات شبيهة بالعلاقة بين الأوزان والأغراض الشعرية عند الفلاسفة، والذي يعمِّق هذه العلاقة ذلك التناسب الذي يقوم على أساسه الايقاع الشعري والايقاع اللحني، ذلك ما ينفرد بإثارته الكندي بشكل صريح في قوله:

«فإن الايقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل. وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة للنسب. فينبغي أن توضع لنحو من هذه الثلاثة أنحاء. فإن يكمل ذلك يكون تكميل حركة النفس في النوع الذي قد يكون تحريكها فيه من الأنحاء الثلاثة وأقسامها»(١٩٦).

يؤكد الكندي فكرة تطابق كل وزن من الأوزان لمعنى من المعاني أو انفعال من الانفعالات من ناحية التي ألحَّ عليها الفارابي وابن رشد وابن سينا، وقيام ذلك التطابق على أساس تشابه الأوزان الشعرية للألحان الموسيقية من ناحية أخرى، حيث يتحدان في النهاية، ليحدثا تأثيراً سلوكياً من حيث توجه الأفعال الانسانية.

وعلى هذا نجد اخوان الصفا وابن سينا يشيرون إلى أهمية القول الموزون أو الأبيات الموزونة لما تقوم به من استثارة تخييلية للمتلقي، فيرى اخوان الصفا أن «الأبيات الموزونة تثير الأحقاد الكامنة وتحرك النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب» على نحو مماثل لما تفعله الألحان الموسيقية (١٩٧).

أمّا ابن سينا فإنه يخص الوزن في الشعر بدور كبير في تحقيق الاستثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في المتلقي وما يترتب عليها من سلوك(١٩٨).

وبناء على هذا كله تتأكد فكرة استقلال الوزن عن المعنى، وانفصاله عنه، بحيث يكون لاحقاً عليه وملائماً له في نفس الوقت وفق ما يتمتع به من خصائص صوتية ذاتية.

الخاتمة

إن النتيجة الكلية التي توصّلت إليها هذه الدراسة هي الكشف عن نسق متكامل للشعر عند الفلاسفة المسلمين يتحدد فيه مفهومهم لماهية الشعر ومهمته ولغته وأدواته، كما كشفت أيضاً عن أن هذا النسق له علاقة وطيدة بنسقهم الفلسفي الشامل.

وقد حاولت الفصول الخمسة التي تتكوّن منها هذه الدراسة أن تكشف عن ذلك النسق من عدة زوايا، فرضتها المادة نفسها، التي قدمتها مؤلفاتهم الفلسفية الإلهية والطبيعية والرياضية فضلاً عن رسائلهم وشروحهم وتلخيصاتهم على المؤلفات الأرسطية وغيرها.

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفي على أساس تمجيد العقل، لأنه هو الذي يصل بالانسان إلى تحقيق وجوده الانساني الأفضل ـ ليحقق بعد ذلك الغاية من وجوده وهي السعادة القصوى، وذلك بأن يصير عقلاً خالصاً.

وجعل الفلاسفة المنطق هو الآلة التي تمد العقل بالقوانين التي تعصم المرء من الخطأ، وتسدد خطاه نحو استكمال قواه الناطقة والوصول إلى الرشد الانساني، الذي يمكنه أخيراً من تحصيل المعارف والعلوم النظرية والعملية (الحق والخير) كي يحقق غاية الغايات وهي السعادة القصوى.

وحين فصل هؤلاء الفلاسفة بين النقد النظري والنقد العملي رأوا أن النظر في الشعر ـ من حيث هو كلام مُخيِّل ـ ووضع القوانين التي تلتئم على أساسها

صناعته، أمر يخص المنطق وحده. وهذا يعني أنهم أخضعوا «التنظير للشعر» للنظر العقلي الفلسفي، ومن هذه الزاوية كانت نظرتهم للشعر. ومن ثم جعلوه فرعاً من فروع المنطق وقياساً من أقيسته.

لكنهم جعلوا الشعر أدنى درجات القياس المنطقي، ذلك أنهم عدّوا البرهان أعلى درجات القياس المنطقي وأشرفها على الإطلاق، يليه الجدل، فالسفسطة، فالخطابة، ثم يأتي الشعر أخيراً. والسبب في ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية أدنى من العقل، الذي يتوسل بالبرهان من أجل الوصول الى المعرفة اليقينية.

إلّا أن وضع الشعر في هذا المتصل المنطقي، الذي يمثل البرهان قطبه الأقصى في حين يمثل الشعر قطبه المقابل، قد جاء معتمداً بشكل أساسي على أنه نشاط تخيلي وتخييلي معاً، بمعنى أنه نشاط صادر عن المتخيلة وموجه إليها في الوقت نفسه.

والمتخيلة، وهي القوة النفسية المبدعة للشعر، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحس والعقل، وتعتمد في عملها ـ أساساً ـ على الحس، وإنْ كانت ترتقي عنه، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بمعرفتها، فتركبها بما لها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه في الواقع. وقد تبتدع صورا ليس لها وجود في الحس أصلاً. لكنها لا تستطيع أن تجرِّد الصورة تماماً من لواحقها، وبالتالي فإنها لا تصل إلى درجة التجريد التي يحققها العقل. فضلاً عن أنها تظل مقيدة بما هو جزئي، فلا ترقى إلى إدراك الكليات التي يدركها العقل. وهي وإنْ كانت تعينه في مرحلة من مراحل إدراكه بما تقدمه إليه من الصور، التي تساعده على التفكير، فهي تظل أدنى منه معرفياً لاتسام عملها بالحسية والجزئية، حتى في أقصى حالات نشاطها سواء كان في النوم أو في اليقظة. وتظل المعرفة الصادرة عن العقل أرقى المعارف لأنه يصل إلى المعرفة اليقينية.

والمتخيلة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة النزوعية الحيوانية ـ الانفعالات والغرائز ـ فهي التي تبعثها على الحركة، فتدفعها نحو الضار أو النافع، والمؤذي أو الملذ. ولمّا كانت هذه القوة المتخيلة قوة حيوانية غير راشدة، فهي تخيل للمرء ما هو ضار على أنه نافع وما هو مؤذ على أنه ملذ. ومن هنا تتأتى

خطورتها وخطورة تركها تمارس عملها بلا قيد. ولهذا رأى الفلاسفة ــ الذين ينزعون إلى تحقيق الوجود الانساني الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة ــ أن يقيدوا عمل المتخيلة بضبط العقل، ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الانساني، ولأنها تفتقد القدرة على التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب، وما هو حق وما هو باطل وما هو خير وما هو شر.

وإنْ كان هذا لا ينفي أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدرة الخيال (المتخيلة) على الخلق والإبداع، لكنهم في إطار فلسفتهم العقلية ما كانوا ليسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقي التربوي الذي يعينهم على دفع الانسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده. وعلى هذا رأوا أن يفيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار في تنفيذ مخططهم وتحقيق الغاية المنشودة.

وكان من الطبيعي والشعر يصدر عن هذه القوة ــ التي هي أدنى من العقل معرفياً وأخلاقياً ــ أن يوضع في سفح الترتيب الهرمي لفروع المنطق الذي عدّ من ضمنها، فضلاً عن أن تصبح عملية التخيل الشعري نفسها خاضعة لقوانين العقل التي تلزم التخيل الانساني ــ عموماً ــ بالعمل وفق ضوابطه. وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألآتكون عمليةالابداع الشعري عملية حرة حرية مطلقة، خاصة وأنهم أرادوا أن يجعلوا من الشعر شكلاً من أشكال الإدراك. إذْ هو بوضعه في المنطق قد تحول بالفعل إلى «وسيلة معرفية» مثله مثل البرهان، وإن كانت لها طبيعتها الخاصة.

لقد رأى الفلاسفة ــ خاصة ابن سينا ــ أن عملية الإبداع الشعري تتم من خلال مرحلتين، الأولى وتتمثل في ومضات تلقائية غامضة تتم دفعة واحدة، أمّا الثانية فهي عملية التنظيم والضبط لهذه الومضات التلقائية باخضاعها للعقل. بحيث تصبح عملية التخيل عملية واعية ومقصودة لتحدث ــ بدورها ــ تأثيراً مقصوداً. ويتحول الشعر إلى صناعة منطقية أو قياس عقلي، إلاّ أنه يظل قياسا له طبيعته الخاصة التي تميزه عن سائر الأقيسة المنطقية الأخرى. ذلك لأن الشعر ــ بوصفه نتاجاً للمتخيلة، التي تعد المحاكاة قوام عملها ــ نشاط محاك، بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة. فالشعر لا يعبر عن الشيء بلفظه وإنما بلفظ ما يحاكيه أي ما

يشابهه. ومن هنا أصبح الشعر (محاكاة) لأنه لا يعيد تركيب الصور كما كانت عليه في الواقع، وإنما يشكلها على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه، وربما يشكلها بشكل أحسن أو أسوأ.

وقد فرضت الطبيعة المعرفية للشعر على الفلاسفة أن يركزوا على المحاكاة بمعنى التصوير، فهي لا تقدم الشيء كما هو، وإنما تقدم مثيله أو نظيره أو بديله لإحداث تأثير ما. كما تحددت الطبيعة المعرفية للشعر ــ من ناحية أخرى ــ كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة، إذْ لولا أنه نشاط تخيلي قوامه المحاكاة ما كان ليوضع ضمن فروع المنطق وليصبح وسيلة معرفية لا تقل أهمية عن البرهان.

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة في تعريفهم للشعر على أنه محاكاة، وإعطاء الأسبقية والأفضلية المطلقة للمحاكاة على الوزن في الشعر، على الرغم من إدراكهم لأهمية الوزن في جعل القول شعرا.

وبحدد موضوع الشعر، وهو جميع الأفعال الإنسانية الممكنة، خيرها وشرها، فيما هو محتمل وممكن، وتحدد الممكن والمحتمل في الشعر في ضوء هيمنة العقل على الشعر. لكن الفلاسفة حرصوا في الوقت نفسه على تأكيد السمة التخييلية للشعر، التي تميزه عن المحاجّة العقلية والإقناع التصديقي، فهيمنة العقل لا تلغي السمة التخييلية للشعر، ولا تعني إلغاء المحاكاة التي هي قوامه، وإنما تعني توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل. وليس معنى الضوابط هنا أن تلتزم الشعر بالمحاكاة الحرفية، وإنما أن يلتزم بما هو مقنع في محاكاته لموضوع ما حتى يحدث التأثير المستهدف في المتلقين، فلا يقف عند الأحوال العارضة الجزئية، التي تجتاز حدود الممكن والمحتمل إلى الإغراب، الذي يبدو غير مقنع، وبالتالي يفتقد قدرته على التأثير.

لقد حرص الفلاسفة على إبعاد «المحاكاة» عن شبهة تقليد الواقع أو نسخه، ومن ثم أشاروا مراراً إلى أن الشعر لا يقدم الواقع كما هو، بل إن مقدماته لتتسم بالكذب، ولا يشترط فيها صدق أو كذب، وهذا ما يميزها عن الأقاويل البرهانية التي تلتزم مقدماتها بمطابقة الواقع، وأن تكون كلها صادقة بالضرورة. وهذا الفهم للأقاويل الشعرية (التي هي كاذبة بالكل) يعمق من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها ليست نقلاً، فضلاً عن أنه يكشف عن معنى جديد «للكذب» غير ذلك المعنى الأخلاقي الذى ساد عند نقادنا العرب القدماء.

وقد كشفت علاقة المنطق بالفلسفة عن أن المنطق يعد أول مراتب السلوك نحو السعادة الإنسانية، وعن أن صناعة المنطق هي أولى الصنائع التي ينبغي أن يشرع فيها. كما تبين أنه إذا كان المنطق هو الذي يعين المرء على استكمال قواه الناطقة، وتسديد أفعاله إلى جهة الحق والخير للوصول إلى السعادة، فإن الشعر له دوره في تحقيق تلك الغاية. وهذا الدور يعتمد على طبيعته التخييلية بالدرجة الأولى. وقد عدّ الفلاسفة الشعر والخطابة صناعتين منطقيتين نافعتين في الأمور المدنية، وخادمتين للأخلاق والسياسة، وهي الأمور التي تحصل بها الأشياء الجميلة. لقد حددوا للشعر مهام نافعة في المدينة الفاضلة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسعي نحو الوجود الإنساني الأفضل. ومن هنا تمتع الشعراء بمكانة لا بأس بها ــ عند الفارابي ــ في ترتيبه الطبقي لأجزاء مدينته الفاضلة.

إن وعي الفلاسفة بالطبيعة التخييلية للشعر، والتي تتلخص في الإثارة النفسية غير المتروى فيها، التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، والتي تدفعه إلى الأقدام على فعل ما أو تجنب آخر، هذا الوعي دفع الفلاسفة إلى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتهذيبهم وتأديبهم وتوجيه أفعالهم والتحكم في سلوكهم. ذلك أن هؤلاء العوام هم الذين تغلب عليهم قوتهم الخيالية، فلا يدركون الأشياء إلّا محسوسة أو متخيلة، ويعجزون عن استخدام عقولهم في إدراك هذه الأشياء. فضلاً عن أن الشعر يقوم بالدور نفسه بالنسبة للنشء والصغار الذين لا يدركون إلّا بواسطة التخيل.

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان بالنسبة للخواص (الذين هم الفلاسفة أو مَنْ يتبعهم)، من هنا عُدَّ التخييل الشعري نظيراً للعلم في البرهان والإقناع في الخطابة. فرأى الفلاسفة أن التخييل الشعري يحدث فعل التصديق البرهاني، وربما يفوق التصديق من حيث القدرة على التأثير. ولم يشغل هؤلاء بكون الشعر كاذباً أو صادقاً، وإنما شغلوا ــ أساساً ــ بقدرته على التخييل، ذلك أنه ليس يُراد منه إثبات اعتقاد ما، أو بيان صحة رأي من عدمه، وإنما إحداث تأثير ما دون غيره يعجز البرهان نفسه عن إحداثه.

وقد أشار الفلاسفة إلى أن مهمة الشعر قد تتوقف على إحداث تأثير ما من لذة أو تعجيب دون أن يترتب على هذا الأثر النفسي سلوك ما أو فعل ما، لكن وعيهم

وحرصهم في الوقت نفسه على جدية الفن عموماً والشعر بصفة خاصة، جعلهم ينظرون إلى اللذة أو المتعة التي يحدثها الشعر ـ على أنها لذة هادفة إلى تحقيق الراحة النفسية للانسان التي تمكنه من الاستمرار بشكل أفضل حتى يتمكن من إنجاز مهامه في السعي نحو تحقيق وجوده الأفضل.

وقد حرص الفلاسفة على الموازنة بين جانبي اللذة والفائدة في الشعر بحيث لا تطغى اللذة ويصبح الشعر مجرد لهو أو عبث وينتفي الجانب الجاد والنافع فيه، وذلك تأكيداً لتقديرهم لأهمية الدور الذي يقوم به الشعر وقيمته.

وعلى الرغم من الموازاة التي أقامها الفلاسفة بين التخييل الشعري والتصديق البرهاني والإقناع الخطابي، فإن طبيعة كل منها تفرض وجود تعارض بين القياسين الشعري والبرهاني. فالقياس البرهاني يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شيء ما أو عدم صحته، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس صادقة، تفضي بدورها إلى نتائج صادقة، يمكن التثبت من صحتها. أمّا القياس الشعري، فيستخدم من أجل التخييل، أي إحداث التأثير النفسي من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشيء الذي خيل فيه حباً أو كراهية. وعلى هذا الأساس ينشأ التعارض أيضاً بين أداة كل من القياسين البرهاني والشعري. فتصبح اللغة المستخدمة في البرهان ملزمة، بالتحديد والتقييد الصارم، حيث تصبح لغة دالّة بشكل مباشر على المعاني المقصودة، بلا زيادة أو نقصان، ذلك لأن العبرة هنا ستكون بمضمون القول الذي يجب تصديقه والاعتقاد به في حين يصبح التركيز في الشعر على القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر بصرف النظر عن صدقه أو كذبه. وعلى هذا الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية كلها رغم اشتراكه معها في كونه أقاويل.

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم للتعارض البيِّن بين لغة العلم (البرهان) ولغة الشعر عن وعيهم بمستويين من اللغة، مستوى اصطلاحي تواضع عليه الناس، وهو الذي تُستخدَم فيه الألفاظ استخداماً حقيقياً، ومستوى آخر مجازي، ينحرف عن هذه اللغة المصطلح عليها، حيث لا يُلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية. ويقف العلم عند استخدام النوع الأول، في حين يستخدم الشعر المستويين، ويتميز باستخدامه للمستوى المجازي. والأساس هنا

في هذا الاختلاف، أن اللغة العلمية تهدف إلى الإفهام والإبانة والتوصيل. في حين تهدف لغة الشعر إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى. ومن هنا تلجأ إلى الانحراف عمّا هو أصل. ولا يقف هذا الانحراف عند المستوى الدلالي فقط بل يتعداه إلى المستوى الصوتي والتركيبي.

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد يلتقون ــ في تصورهم عن هذين المستويين اللغويين ــ مع النقاد العرب الذين حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام العادي (أو القياسي) للغة، فإن منظور الفلاسفة يظل مختلفاً، ذلك أنهم نظروا للغة الشعر من زاوية مقارنته بلغة البرهان (أي لغة العلم) حيث يجمعهما ــ أي الشعر والبرهان ــ نسق واحد تتم فيه مقارنة ومقابلة كل منهما بالآخر على عدة مستويات، منها هذا المستوى اللغوي الذي لا ينفصل عن المستوى الوظيفي والمعرفي لكل من هذين القياسين.

وكما حاول الفلاسفة أن يحددوا سمات لغة الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان، حاولوا أيضاً أن يحددوها من خلال مقارنتها بالخطابة، وهي الصناعة المنطقية التي تقع موقعاً وسطاً بين البرهان والشعر. وعلى الرغم من أن الخطابة تبدو أميل إلى أن تستخدم اللغة استخداماً حقيقياً مثل البرهان، لأنها تعد من الصناعات التصديقية وإنْ اعتمدت على الإقناع، فإنها بحكم اشتراكها مع الشعر في كونها موجهة إلى الجمهور والعوام تكون في حاجة إلى التخييل الذي يقوي الإقناع.

ومن هنا تستخدم الخطابة ما هو شعري بالقدر الذي يحقق لها ما تحتاجه من التخييل. وقد شدد الفلاسفة على وضع حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا يختلط الأمر بينهما وتأكيدا منهم على التمييز بين ما هو تخييلي وما هو تصديقي، فالتخييل هو أساس التفرقة بين الشعر والخطابة. فعلى الرغم من أن عملية التخيل الشعري لا تتم دون رعاية العقل وإشرافه، فإن هذا لا يجعل من الشعر وسيلة إقناعية مثل الخطابة، كما أن نظرة الفلاسفة العقلانية للشعر التي تجعل منه قياساً وتقرنه بالبرهان والخطابة تختلف اختلافاً جذرياً عن النظرة الاعتزالية العقلية للشعر، التي تجعل من الشعر عندهم وسيلة من وسائل الإقناع، أي أنه يتحول إلى شكل خطابي، وتنعدم بذلك الفواصل بين ما هو شعري وما هو نثري.

وعلى هذا نجد الفلاسفة يفرّقون بين استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو شعري على أساس كمي وكيفي. حيث يحدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام المجازي وغير الحقيقي للغة، كما يحدونه أيضاً باستخدام أنواع معينة من التشبيهات والاستعارات والألفاظ دون غيرها، لأنها لا تليق بالاقناع الخطابي فضلاً عن اختصاص الشعر بها. كما يتضح ذلك أيضاً في استخدام الوزن إذ تتميز الخطابة بوزن يخصها لا تتجاوزه إلى الوزن الشعري الذي يفترق عن الوزن النثري افتراقاً نوعياً.

وقد وقف الفلاسفة عند «التغييرات» والوزن باعتبارهما من أهم وسائل التخييل في الشعر، ويشمل مفهوم التغير عندهم أو التغييرات، كل ما خرج من القول غير مخرج العادة. فيتضمن كل الصور البلاغية وأنواع المحسنات البديعية. لكن التشبيه والاستعارة يعدان ركيزتين أساسيتين «للتغيير» عندهم.

والتركيز على التشبيه والاستعارة عندهم يرتد إلى وقوع الشعر في ذلك المتصل المنطقي الذي يجمعه بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة، كما يرتد إلى الطبيعة المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضاً. ويؤكد من ناحية أخرى خصوصية هاتين الصورتين بالشعر دون غيره. وتفسير ذلك، أن التشبيه والاستعارة وهما وسيلتان تخييليتان في الشعر، تناظران الاستقراء والقياس في البرهان، والمثال والضمير في الخطابة. فالمبدأ واحد في كل من الاستقراء والتمثيل الخطابي أو المثال والتشبيه الشعري، وكذا في حالة القياس والضمير الخطابي والاستعارة. وعلى هذا لم ينظر الفلاسفة إلى الاستعارة على أنها تشبيه مختصر، بل نظروا إليها بوصفها قياساً مختصراً، في حين أن التشبيه نوع من التمثيل، أو الاستقراء. ومن هنا عد معظمهم التشبيه محذوف الأداة «استعارة». وتركيز الفلاسفة على التشبية والاستعارة في الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التي تستند إلى هذين اللونين من التصوير ليقوما بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها إمّا بتقديم الشبيه والنظير وإمّا البديل.

وقد عني الفلاسفة بالتقديم الحسي للصورة كنتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر، التي تتطلّب تقريب الأفكار والمعارف المجردة بتقديم مثالاتها الحسية.

ويأتي الوزن مكملا للتخييل في الشعر، والوزن لا يوجد في الشعر فقط، إذْ يوجد في النثر أيضاً، لكنه يختلف اختلافاً نوعياً من حيث أنه وزن عددي. والوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي نظراً لاشتراكهما في جذر ايقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون، كما يشترك الوزن مع الموسيقى في سمة التناسب. وتؤدّي القافية دوراً له أهميته في موسيقى الشعر العربي بصفة خاصة. وقد أكد هؤلاء الفلاسفة استقلال الوزن عن المعنى، بحيث يكون لاحقاً عليه وملائماً له في الوقت نفسه.

تلك هي تصورات الفلاسفة المسلمين عن الشعر. وإذا كان الفلاسفة قد اعتبروا أن التنظير للشعر من اختصاصهم، فإن هناك تساؤلا لا يزال قائماً عن أثر هذا التصور نفسه، ومعالجتهم له، وما أتوا به من قوانين ألزموا بها صناعة الشعر في التراث النقدي والبلاغي. وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة علاقة تصوراتهم التي خلّفوها بكثير من القضايا التي طرحها النقد العربي القديم مثل قضية الصنعة، ودور الخيال في عملية الإبداع، وقضية الصدق والكذب في الشعر، ومشكلة الاستعارة في ضوء مفهوم القياس المنطقي، ولغة الشعر وعلاقتها بلغة النثر، والوزن الشعري والوزن النثري ووحدة القصيدة وبنائها.

كما أن كثيراً من القضايا التي طرحها فلاسفتنا لا تزال مثار فحص ومناقشة في نقدنا الحديث والمعاصر.

المصادر والمراجع

- ابن أبي أصيبعة:
* عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٧م.
- ابن باجة (أبو بكر محمد بن يحيى بن الصائغ):
* تعليقات في كتاب باري أرمينياس للفارابي، من كتاب العبارة لأبي نصر الفارابي، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.
* رسائل ابن باجة الالهية، تحقيق ماجد فخري، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨ م.
* كتاب النفس، تحقيق محمد صغير حسن المعصومي، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، مجلد ٣٤، عام ١٩٥٩م، الجزء الأول والثاني والثالث والرابع، مجلد ٣٥، عام ١٩٦٠م، الجزء الأول.
- ابن خرداذبة (أبو القاسم عبيد الله بن أحمد):
* مختار من كتاب اللهو والملاهي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦١م.

ـ ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد):
* تعليق على جمهورية أفلاطون، انظر المراجع الأجنبية.
* تفسير ما بعد الطبيعة، تحقيق موريس بويجس، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٨م.
* تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الاسلامي، القاهرة، ١٣٨٧ هـ ـ ١٩٦٧م.
* تلخيص السفسطة، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م.
* تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الاسلامي، القاهرة، ١٣٩١ هـ ـ ١٩٧١م.
* تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطوطاليس: فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
* تلخيص كتاب الجدل، تحقيق تشارلس بتروورث ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
* تلخيص كتاب العبارة، تحقيق محمد قاسم وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م.
* تلخيص كتاب المقولات، تحقيق موريس بويجس، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، بدون تاريخ.
* تلخيص كتب أرسطو المنطقية، (القياس، البرهان)، مخطوط رقم ٢٤٦ حكمة وفلسفة، دار الكتب المصرية.
* الحاس والمحسوس، ضمن أرسطوطاليس في النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
* فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عمارة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢م.
* كتاب النفس، ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة دار المعارف العثمانية،

حيدر آباد الدكن، ١٣٦٦ هـ ـ ١٩٤٧م.
* الكشف عن مناهج الأدلّة في عقائد الملة، ضمن فلسفة ابن رشد، دار الآفاق، بيروت، ١٩٧٨م، ١٣٩٨هـ.
ـ ابن زيلة (أبو منصور):
* كتاب الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤م.
ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله):
* الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، أربعة أجزاء، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.
* الالهيات من كتاب الشفاء، الجزء الثاني، تحقيق محمد يوسف موسى، وسليمان دنيا، وسعيد زايد، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠.
* البرهان من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦م.
* تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م.
(رسالة في أقسام العلوم العقلية، رسالة في الحدود، رسالة في الطبيعيات، رسالة في العهد، رسالة في القوى الانسانية وإدراكاتها، الرسالة النيروزية).
* التعليقات، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
* الجدل، من كتاب الشفاء، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥م.
* جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٣٧٦ هـ ـ ١٩٥٦م.
* حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٦٦م.

* الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الادارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٣ هـ ـ ١٩٥٤م.
* رسالة في إثبات النبوات، تحقيق ميشال مرمورة، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨م.
* رسالة في تفسير الرؤيا، عناية محمد عبد المعيد خان، حيدر آباد الدكن، بدون تاريخ.
* رسالة في النفس وبقائها ومعادها، عناية حلمي ضيا أولكن، استانبول، ١٩٥٣م.
* رسائل ابن سينا، عُني بنشرها حلمي ضيا أولكن، أنقرة، ١٩٥٣م.
* السفسطة من كتاب الشفاء، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، الادارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٧هـ ـ ١٩٥٨ م .
* العبارة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م.
* عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ١٩٥٤م.
* فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
* النص نفسه، تحقيق عبد الرحمن بدوي أيضاً، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٦م.
* القانون في الطب، طبعة بولاق، الجزء الأول، ١٢٩٤هـ.
* القياس من كتاب الشفاء، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤م.
* كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م.
* كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٩م.
* كتاب الهداية، تحقيق محمد عبده، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة،

الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.
* المجموع، مجلس دائرة المعارف العثمانيـة، حيدر آبـاد الدكن، ١٣٥٣هـ (الرسالة العرشية، رسالة في السعادة، رسالة في الفعل والانفعال وأقسامها).
* المدخل إلى المنطق من كتاب الشفاء، تحقيق الأب جورج قنواتي وآخرين، الادارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.
* النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٥٧هـ ـ ١٩٣٨م.
* النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تحقيق جورج قنواتي، وسعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م.

ـ ابن طفيل (أبو بكر محمد بن عبد الملك):
* حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦م.

ـ ابن مسكويه (أبو علي أحمد):
* تهذيب الأخلاق، مطبعة الترقي، مصر ١٣١٧هـ.
* الفوز الأصغر، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٢٥هـ.
* الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧٠هـ ـ ١٩٥١م.

ـ ابن النديم:
* الفهرست، ليبزج، ١٨٧٢م.

ـ اخوان الصفا:
* رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، عُني بتصحيحه خير الدين الزركلي، المطبعة العربية بمصر، ١٣٤٧هـ ـ ١٩٢٨م، أربعة أجزاء.

ـ أرسطوطاليس:
* الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩م.
* في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد، دار الكاتب

العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ ـ ١٩٦٧م.
* تحقيق آخر لنقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، مع ترجمة حديثة لكتاب «في الشعر»، عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب «فن الشعر»، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
* في النفس، ترجمة اسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
ـ أفلاطون:
* جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.
الخوارزمي (أبو عبد الله بن محمد بن أحمد بن يوسف):
* مفاتيح العلوم، نشر ج. فان فلوتن، طبعة مصورة عن الطبعة الأولى، في ١٨٩٥م، بريل، ١٩٦٨م.
ـ الرازي (أبو بكر محمد بن زكريا):
* رسائل فلسفية، مضاف إليها قطعا من كتبه المفقودة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٧م.
ـ الشهرستاني (محمد عبد الكريم):
* الملل والنحل، تحقيق محمد بن فتح الله بدران، مطبعة الأزهر، القاهرة، الجزء الأول، ١٣٧٠هـ ـ ١٩٥١م، الجزء الثاني، ١٣٧٥هـ ـ ١٩٥٥م.
ـ الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان):
* إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨م.
* تحصيل السعادة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٥هـ ـ ١٩٢٦م.
* التعليقات، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد الدكن، ١٣٤٦هـ ـ ١٩٢٧م.
* تلخيص نواميس أفلاطون، نشرة فرانسيسكو جابرييلي، لندن، ١٩٦٨م.

* التنبيه على سبيل السعادة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦هـ.
* الثمرة المرضية في بعض الرسالات الفارابية، ليدن، ١٨٩٠م. (رسالة في جواب مسائل سئل عنها، رسالة في معاني العقل، عيون المسائل، فصوص الحكم).
* الجمع بين رأيي الحكيمين، تحقيق ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠م.
* جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتاب «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، لابن رشد»، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الاسلامي، القاهرة، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.
* الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩م.
* رسالة في السياسة، نشرها ضمن مقالات لبعض مشاهير فلاسفة العرب واليونان، الآباء اليسوعيون، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩١١م.
* رسالة في قوانين صناعة الشعراء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
* رسالة فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة، ضمن رسائل فلسفية للشيخ أبي نصر الفارابي وللشيخ الرئيس أبي علي بن سينا، بُن، ١٨٣٩م.
* السياسة المدنية، تحقيق فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٤م.
* شرح أرسطوطاليس في العبارة، عُني بنشره وقدم له ولهلم كوتش اليسوعي، وستانلي مارو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠م.
* فصول المدني، تحقيق د. م. دنلوب، طبعة جامعة كمبردج، ١٩٦١م.
* فلسفة أرسطوطاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١م.

* فلسفة أفلاطن وأجزاؤ ها ومراتب أجزائها من أولها إلى آخرها، نشر روزنتال وفالترز، لندن، ١٩٣٤م.
* كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩م.
* كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٨م.
* كتاب الخطابة، تحقيق ج. لنغاد، و. م. غريناشي، دار المشرق، بيروت، ١٩٧١م.
* كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر، عدد ١٢، بيروت، ١٩٥٩م.
* كتاب في المنطق، الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.
* كتاب في المنطق، العبارة، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.
* كتاب في المنطق، نسخة مصورة بالميكروفيلم من مخطوط محفوظ في جامعة براتيسلافا، تشيكوسلوفاكيا، رقم ١٠٣١٧، دار الكتب المصرية.
* كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

ـ القزويني (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب):
* الايضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، بدون تاريخ.

ـ الكندي (أبو يوسف يعقوب بن اسحق):
* رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، تحقيق وشرح محمود أحمد الحنفي، سلسلة تراثنا الموسيقي، القاهرة، بدون تاريخ.
* رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، مطبعة دار الكتب، ١٩٦٩م.
* رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر

العربي، القاهرة، ١٩٥٠م.
* مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٢م.
(رسالة في خبر صناعة التأليف، وكتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد).
* من كتاب يعقوب بن إسحاق الكندي في التأليف، تحقيق روبرت لاخمان ومحمود الحفني، ليبزج، ١٩٣٤م.
ـ المسعودي:
* مروج الذهب ومعادن الجوهر، طبعة باريس، ١٨٦١م، الجزء الأول.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

ـ إبراهيم أنيس:
موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
ـ إبراهيم مدكور:
في الفلسفة الاسلامية، منهج وتطبيقه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م، الجزء الأول الثاني.
ـ إحسان عباس :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر ، دار الأمانة ، بيروت ، ١٩٧١ م .
ـ أحمد فؤاد الأهواني:
الكندي، فيلسوف العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.
ـ تودوروف (تزفتان):
تطور النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، مجلة «ألف» الصادرة عن الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد الأول ربيع ١٩٨١م.
ـ جابر أحمد عصفور:
* الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣.
* مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢.

* نظرية الفن عند الفارابي، مجلة الكاتب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٧٧، ديسمبر ١٩٧٥ م.

– جميل صليبا:

* المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الأول ١٩٧١ م، الجزء الثاني ١٩٧٣ م.
* من أفلاطون إلى ابن سينا، محاضرات في الفلسفة العربية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٦ م.

– جورج قنواتي:

* الفلسفة وعلم الكلام والتصوف، ضمن كتاب تراث الاسلام، القسم الثاني، ترجمة حسين مؤنس، وإحسان صدقي العمد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر ١٩٧٨ م.

– جون ديوي:

* الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٧ م.

– حسام محيي الدين الألوسي:

* نشأة الفكر الاسلامي في بواكيره الكلامية، مجلة عالم الفكر، وزارة الاعلام الكويت، المجلد السادس، العدد الثاني، ١٩٧٥ م.

- حسن حنفي حسنين:

* ابن رشد شارحا أرسطو، ضمن كتاب «دراسات اسلامية» دار التنوير، بيروت ١٩٨٢.

– حسين مروة:

* النزعات المادية في الفلسفة الاسلامية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٠ م.

ــ دي بور:

* تاريخ الفلسفة في الاسلام، ترجمة وتعليق محمد عبد الهادي أبي ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨ م.

ــ ديفيد ديتش:

* مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ .

ــ رايت. أو. :

* الموسيقى، ضمن كتاب تراث الاسلام، القسم الثالث، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر ١٩٧٨ م.

ــ ريتشاردز:

* العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.
* مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣ م.

ــ زكي نجيب محمود:

* نظرية الشعر عند الفارابي، ضمن كتاب فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٣ م.

ــ السيد محمد البحراوي:

* التجديد في موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مخطوط، ١٩٧٩ م.

ــ شكري محمد عياد:

* موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ م.

ـ عبد الجبار داود البصري:

* مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر، ضمن كتاب الفارابي والحضارة الانسانية، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ م.

ـ عبد الحكيم راضي:

* نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠ م.

ـ عبد الرحمن بدوي:

* مخطوطات أرسطو في العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩ م.

ـ عبد المنعم تليمة:

* مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣ م.

ـ عز الدين فودة:

* التراث السياسي في رسائل اخوان الصفا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠ م.

ـ فارمر (هنري جورج):

* مصادر الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٧ م.

ـ مجدي وهبة:

* معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤ م.

ـ محمد عابد الجابري:

* مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية، ضمن كتاب الفارابي والحضارة الانسانية، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٥ م.

ـ محمد عاطف العراقي:

* ثورة العقل في الفلسفة العربية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ م.
* مذاهب فلاسفة المشرق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ م.

ـ محمد عثمان نجاتي:

* الادراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١ م.

ـ محمد علي أبو ريان:

* الفلسفة ومباحثها، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ١٩٧٤ م.

ـ محمد غنيمي هلال:

* الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ م.

ـ محمد مندور:

* الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.
* في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ.

ـ محمود الربيعي:

* في نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣ م.

ـ مصطفى عبد الرازق:

* تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٦٣ هـ ـ ١٩٤٤ م.

ـ مهرجان ابن رشد:

* الأعمال المقدمة في المهرجان بمناسبة مرور ثمانمائة عام هجرية على وفاته. الجزائر من ٤ ـ ١٠ نوفمبر ١٩٧٨، نشر المنظمة العربية للتربية

والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة.

ـ نصر حامد رزق:

* الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١ م.

ـ نيفين عبد الخالق مصطفى يوسف:

* أبو نصر الفارابي: دراسة تحليليه لفكره السياسي. رسالة ماجستير، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، مخطوط، ١٩٧٧ م.

ـ وقائع مهرجان الفارابي:

* المنعقد في بغداد من ١٠/٢٩ الى ١٩٧٥/١١/١، ونشرت أعماله تحت عنوان «الفارابي والحضارة الانسانية»، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ م.

ـ ويليك (رينيه)، ووارين (أوستن):

نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢ م.

ـ يوسف كرم وآخرون:

* تاريخ الفلسفة اليونانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦ م.

* المعجم الفلسفي، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، ١٩٦٦ م.

ثالثا: المراجع الاجنبية

- Aristote

La Poetique, trad et notes par Roselyne DUPONT - ROC et Jean LALLOT, ed. de Seuil, Paris, 1980.

- Badawi, Abdurrahman

Histoire de La Philosophie en Islam, Paris, 1972

- Baldwin, Charles Sears

Ancient Rhetoric and Poetic, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959.

- Dahiyat, Ismail M.

Avicenna's commentary on the Poetics of Aristotle.
Leiden, E. J. Brill, 1974.

- Eagleton, Terry.

Marxism and Literary Criticism Methuen and Co. Ltd., London. 1977.

- Gross, Harvey

Sound and Form in Modern Poetry, The University of Michigan Press, 1973.

- Haddawy, Husain.

Avicenna on Style, in Alif, Journal of Comparative poetics, A.U.C., Cairo, No. I, Spring 1981.

- Hardison, O. B.

- The place of Averroes'Commentary on the Poetics in the History of Medieval Criticism, in Medieval and Renaissance Studies, Ed. by John L. Lievsay, Duke University Press, Durham, N.C., 1970,

- Averroes (1126 - 1198)

in Classical and Medieval Literary Criticism, Ed. by Alex Preminger, Hardison and Kevin Kerrane, New York, F. Ungar Pub. Co., 1974.

- Lerner, Ralph.

Averroes on Plato's Republic Translated, with an introduction and notes, Cornell University Press, 1974.

- Mahdi, Muhsin
Islamic Theology and Philosophy
The New Encyclopedia Britannica, vol. 9, PP. 1012 - 1025, The University of Chicago, Benton pub., 1973 - 1974.

- Mukarovsky, jan.
Standard Language and Poetic Language, in Linguistics and Literary Style, Ed. by Donald C. Freeman, New York, 1970.

- Rescher, Nicholas.
Studies in the History of Arabic Logic, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1963.

- Scholes, Robert.
Structuralism in Literature, New Haven and London, Jale University Press, 1974.

- Shiloah, Amnon
The Theory of Music in Arabic Writings (900 - 1900): Descriptive of Manuscripts in Libraria of Europe and U.S.A., Munich, G. Henle, 1979.

- Winner, Thomas.
The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics.
Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.

هوامش الكتاب

هوامش الفصل الأول

١) جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر «دراسة في التراث النقدي» الطبعة الثانية، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢ .

٢) راجع: الفارابي: فصوص الحكم، ضمن «الثمرة المرضية في بعض الرسالات الفارابية»، طبعة ليدن، ١٨٩٠م، ص٧٢، ٧٣، وكذا: عيون المسائل ص٦٣. اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا، عناية خير الدين الزركلي، مصر، ١٣٤٧هـ ــ ١٩٢٨م، جـ٢ ص٣٤٩، ٣٥٠، ابن مسكويه: الفوز الأصغر، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٢٥هـ، ص٦. ابن سينا: النفس، الجزء السادس من الطبيعيات من كتاب الشفا، تحقيق الأب جورج قنواتي، وسعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥م، ص٣٣ ــ ٣٤، وكذا: النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية، مطبعة السعادة، ط٢، مصر، ١٣٥٧ هـ ــ ١٩٣٨م، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، عناية حلمي ضيا أولكن، استانبول، ١٩٥٣م، ص١١٥، رسالة في القوى الانسانية وإدراكاتها، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٢٩٨ هـ ــ ١٨٨٠م، ص٤٣، الاشارات والتنبيهات، تحقيق سليماز دنيا، دار المعارف بمصر، بدون تاريخ، القسم الثاني ص٣٧٣، وما بعدها، حاشية رقم (١) الصفحة نفسها، القانون في إلطب، مطبعة بولاق، ١٢٩٤ هـ، جـ١ ص٧١، وانظر أيضاً: الشهرستاني الملل والنحل، في «الكلام على ابن سينا» تحقيق محمد بن فتح الله بدران، مطبعة الأزهر، ١٣٧٠ هـ، جـ٢ الصفحات ١١٩٣ إلى ١١٩٥ .

(٣) الفارابي: فصول المدني، تحقيق د. م. دنلوب، كمبردج، ١٩٦١، ص١٠٧ آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق البير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩،

ص ٧٠، رسائل اخوان الصفا جـ٢ / ٣٢٨، ٣٣٩، ٣٤٠، جـ٣ / ١٤ وما بعدها؛ ابن سينا: النفس ٣٣، ٣٤، النجاة ١٦١، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ١١٥، رسالة في الطبيعيات: ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، ص١٧، ١٨، القانون في الطب جـ١ / ٧١، ابن مسكويه: الفوز الأصغر، ص١٣٧، ٦؛ ابن باجه: كتاب النفس تحقيق محمد صغير حسن المعصومي، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق ١٩٥٩ مجلد ٣٤ جـ٢/٣٣٣، جـ٣/٤٩٠ ـ ٤٩١، ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٦٦، ص ٩٢.

(٤) الفارابي: السياسة المدنية، تحقيق فوزي متري نجار ـ المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٤، ص ٣٣.

(٥) رسالة في حدود الأشياء، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي ابي ريدة، دار الفكر العربي، مصر ١٩٥٠، جـ١ / ١٦٧.

(٦) رسائل اخوان الصفا، ٢ / ٣٤٩.

(٧) الاشارات والتنبيهات ٢/٣٦٩.

(٨) السابق ٢ / ٣٦٨، راجع أيضاً: ابن مسكويه: الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧٠ هـ ـ ١٩٥١م، ص ١٣٩.

(٩) ابن سينا: النفس ص ٥١.

(١٠) ابن سينا: عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٤٢.

(١١) الفارابي: فصوص الحكم ص ٧٤، نفس النص منسوب لابن سينا: عيون الحكمة ص ٤٢، راجع لابن سينا أيضاً رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها، ص ٤٤.

(١٢) ابن سينا: النفس ص ٣٥، النجاة ص ١٦٢، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ١١٩.

(١٣) انظر ص ٤٧، ٤٨.

(١٤) القانون في الطب جـ١ / ٧١.

(١٥) رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية جـ١ / ٢٩٤.

(١٦) رسالة في الجواهر الخمسة، ضمن رسائل الكندي الفلسفية جـ٢ /٨.

(١٧) رسالة في حدود الأشياء، ضمن رسائل الكندي الفلسفية ١ / ١٦٧.

(١٨) رسائل اخوان الصفا جـ٢ / ٣٤٩، جـ٣ / ١٧، جـ٣ / ٣٧٦.

(١٩) السابق جـ٣ / ١٧، جـ ٢ / ٣٥٠، ٣٥١.

(٢٠) نفسه جـ٢ / ٣٢٨.

(٢١) الهوامل والشوامل: ص ١٢٧، ١٢٨، ١٣٩، ١٤٦، ١٧٣، ٣٥٩، ٣٦٠، الفوز الأصغر: ص ٨٨، ٩٠، ٩١.

(٢٢) ابن رشد: كتاب النفس، ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة دار المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن، ١٣٦٦ هـ ـ ١٩٤٧م، ص ٤٨، ٥٣؛ الحاس والمحسوس، ضمن ارسطوطاليس في النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥، من ص ٢٠٨ إلى ٢١٢.

(٢٣) ابن باجة: تدبير المتوحد، ضمن رسائل ابن باجة الإلهية، تحقيق ماجد فخري، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨، ص ٤٩، ٥٠، ٥٨.

(٢٤) ابن باجة: تدبير المتوحد، ص ٥٨، ٨٠، ٨١.

(٢٥) راجع على سبيل المثال: الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا جـ ١/٢٩٦، ٢٩٧، ابن مسكويه الفوز الأصغر ص ٩١، رسائل اخوان الصفا جـ ١٧/٣، جـ ٣٢٨/٢، جزء جـ ٣٧٦/٣، ابن سينا رسالة في الطبيعيات ص ١٩، القانون في الطب جـ ٧١/١، ٧٢، ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص ٢١١.

(٢٦) آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٧١، فصوص الحكم ص ٧٣.

(٢٧) يبدو أن هناك اضطراباً في استخدام ابن سينا لمصطلح «بنطاسيا» لإطلاقه على الحس المشترك، ذلك أنه ارتبط بالتخيل أو التوهم، كما استخدمه الكندي في رسالته في «حدود الأشياء» جـ ١ / ١٦٧، رسالة في ماهية النوم والرؤيا جـ ١ / ٢٩٥، حيث يقول الكندي: «التوهم هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبية طينتها. ويقال« الفنطاسيا » وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبية طينتها». كذلك يستخدم ابن رشد «الفنطاسيا» للدلالة على الخيال أو التخيل. انظر: تفسير ما بعد الطبيعة ـ المطبعة الكاثوليكية. بيروت ١٩٣٨، ص ٤٣١ ـ ٤٣٢.

فالأقرب إذنْ في استخدام «فنطاسيا» إطلاقه على التخيل أو الوهم، أي القوة النفسانية التي تتوسّط الحس والعقل.

(٢٨) ابن سينا: النفس ص ٣٦، ٣٧، ١٤٥، ١٤٧، رسالة في النفس وبقائها ومعادها ١١٧، الاشارات والتنبيهات جـ ٣٨٠/٢، النجاة ص ١٦٢، ١٦٣، رسالة في الطبيعيات، ص ١٩، عيون الحكمة ص ٣٨، القانون في الطب جـ ٧١/١، الملل والنحل، جـ ١١٩٦/٢، ابن مسكويه: الهوامل والشوامل، ص ١٢٣، ٣٦٠، الفوز الأصغر، ص ٨٨، ٩٠.

(٢٩) الفارابي: رسالة في جواب مسائل سُئل عنها، ضمن «الثمرة المرضية في بعض الرسالات الفارابية» ص ٩٧، ٩٨.

(٣٠) ابن سينا: النفس ص ١٤٦، ١٤٧.

(٣١) الإشارات والتنبيهات، جـ ٤ / ١٢٨، ١٢٩.

(٣٢) الكندي؛ رسالة في حدود الأشياء، جـ ١ / ١٦٧.

(٣٣) ابن سينا: النفس، ص ٣٦.
(٣٤) فصوص الحكم، ص ٧٥.
(٣٥) ابن سينا: النفس ١٣٣، راجع أيضاً: ابن باجة: كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، مجلد ٣٤ جـ١ ص ١٢٥، ١٢٦، جـ٣ ص ٥٠٣.
(٣٦) ابن رشد: كتاب النفس ص ٤٨
(٣٧) ابن مسكويه: الفوز الأصغر، ص ٩٠.
(٣٨) ابن سينا: النفس ١٤٥، ابن مسكويه: الفوز الأصغر، ص ٩٠، ابن باجة كتاب النفس، مجلد ٣٤ جـ٣ / ٥٠٣، ٥٠٤.
(٣٩) ابن سينا: عيون الحكمة ص ٣٨، رسالة في الطبيعيات ص ١٩، الهداية: تحقيق محمد عبده، مكتبة القاهرة الحديثة، ط ٢، ١٩٧٤، ص ٢١١، ٢١٢، الإشارات والتنبيهات جـ٢ / ٣٧٦ وما بعدها.
(٤٠) الإشارات والتنبيهات جـ٤ / ١٢٩، ١٣٠، راجع أيضاً ابن باجه: كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، مجلد ٣٤، جـ٤ / ٦٣٦، ٦٣٧.
(٤١) الهوامل والشوامل، ص ٣٦٠.
(٤٢) أي العالم القدسي.
(٤٣) ابن سينا: الاشارات والتنبيهات، جـ٤، ١٣٧، ١٣٨.
(٤٤) ابن سينا: الاشارات والتنبيهات جـ٤ / ١٣٨، ١٣٩.
(٤٥) ابن سينا: النفس، ص ١٥١، ١٥٢، الإشارات والتنبيهات، جـ٤ / ١٣٩.
(٤٦) عيون الحكمة، ص ٣٨، الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٨٠، النفس، ص ٣٦، ١٤٩، ١٥٠، ورسالة في الطبيعيات، ص ١٩، الهداية، ص ٢١١ .البرهان، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٥٥، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٧، القانون في الطب، جـ١ / ٧١، الملل والنحل، جـ١ / ١١٩٧، ١٠٨٠.
(٤٧) النجاة، ص ١٦٣.
(٤٨) فصوص الحكم، ص ٧٣، ٧٤.
(٤٩) ابن سينا: رسالة في تفسير الرؤيا، عناية محمد عبد المعيد خان، حيدر آباد الدكن، بدون تاريخ، ص ٢١٧.
(٥٠) الحاس والمحسوس، ص ٢٣١، ٢٣٢.
(٥١) ابن سينا: النفس، ص ١٤٧، رسالة في الطبيعيات، ص ١٩. عيون الحكمة، ص ٣٨.
(٥٢) الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٧٧، ٣٧٨.
(٥٣) رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٨٤، ٢٨٥.

(٥٤) ابن سينا: النفس، ص ١٥١.
(٥٥) النفس، ص ٥١، راجع أيضاً لابن سينا: النجاة، ص ١٧٠، رسالة في الطبيعيات ص ٢٢، الاشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٧٠، عيون الحكمة، ص ٤٢.
(٥٦) فصول المدني، ص ١٠٧، آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧٠.
(٥٧) رسالة في حدود الأشياء، جـ١ / ١٦٧، رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٢٩٥.
(٥٨) ابن سينا: النفس، ص ٥١، النجاة، ص ١٦٣، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٧؛ أيضاً: الملل والنحل، جـ٢ / ١١٩٧.
(٥٩) فصول المدني، ص ١٠٧، آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧٠ وما بعدها؛ السياسة المدنية، ص ٣٣، الحاس والمحسوس، ص ٢١٢.
(٦٠) ابن سينا: عيون الحكمة، ٣٩، رسالة في الطبيعيات، ص ١٩، الاشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٨٢؛ النفس، ص ١٥٥.
(٦١) الفارابي: فصوص الحكم، ص ٧٣، ٧٤؛ ابن سينا: عيون الحكمة، ص ٣٩؛ النفس، ص ١٥٥، ٣٦، النجاة، ص ١٦٣، الإشارات والتنبيهات جـ٢ / ٣٨٢؛ رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص ٣٤، رسالة في الطبيعيات، ص ١٩، القانون في الطب، جـ١ / ٧١؛ الهداية ص ٢١٤؛ الملل والنحل، جـ٢ / ١١٩٧.
(٦٢) النفس، ص ١٤٧، ١٥٥؛ القانون في الطب، جـ١ / ٧١.
(٦٣) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧٠، ٧١، ٧٢.
(٦٤) فصول المدني، ص ١٠٧؛ السياسة المدنية، ص ٣٣.
(٦٥) كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق ــ مجلد ٣٤، جـ٤ / ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦.
(٦٦) تفسير ما بعد الطبيعة، ص ٤٣٠، ٤٣١.
(٦٧) ابن سينا: النفس، ص ١٤٧.
(٦٨) عيون الحكمة، ص ٣٩؛ قارن بالإشارات والتنبيهات، جـ٤ / ١٤٠؛ راجع أيضاً ابن رشد في «الحاس والمحسوس»، ص ٢٣٠.
(٦٩) ابن رشد: كتاب النفس، ٥٦.
(٧٠) السابق، ص ٥٤؛ رسائل اخوان الصفا، جـ٣ / ٣٨٦.
(٧١) ابن سينا: رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٧٨، ٢٧٩؛ قارن بابن باجة كتاب النفس مجلة المجمع العلمي العربي ــ دمشق ــ مجلد ٣٤، جـ٤ / ٦٣٥.
(٧٢) هكذا في النص، وقد يكون من الأصح قولنا «في طينة محسوسة له أن يجد الصور بها».
(٧٣) رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٢٩٩، ٣٠٠.
(٧٤) رسائل اخوان الصفا، جـ٣ / ٣٨٩، ٣٩٠.

(٧٥) رسائل اخوان الصفا، جـ٣ / ٣٨٦.

(٧٦) رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٧٩، القانون في الطب، جـ١ / ٧١، ٧٢.

(٧٧) كتاب النفس، ص ٥٤، ٥٥، راجع أيضاً: ابن باجة: كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي — دمشق — مجلد ٣٤، جـ/ ٦٣٥.

(٧٨) كتاب النفس، ص ٥٤.

(٧٩) راجع تفصيل ذلك عند ابن باجة: تدبير المتوحد، ص ٥١ وما بعدها.

(٨٠) ابن رشد: كتاب النفس، ص ٥٥؛ ابن باجة: كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي — دمشق — مجلد ٣٤، جـ٤ / ٦٤٣، ٦٤٤.

(٨١) رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٧٩.

(٨٢) النفس، ص ١٥٣، راجع أيضاً: الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨؛ الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٢٩٦، ٢٩٧.

(٨٣) يستخدم ابن سينا حرف (ما) هنا زائدة. كما يفعل ذلك ابن رشد بصورة متكررة.

(٨٤) النفس: ص ١٥٣، ١٥٤.

(٨٥) رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٢٩٦؛ كتاب النفس، ص ٥٩.

(٨٦) راجع: ابن سينا: رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٨٢؛ الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨؛ وابن رشد: كتاب النفس، ص ٥٩.

(٨٧) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨؛ ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢٨٨، ٢٣١.

(٨٨) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨؛ راجع أيضاً ابن سينا: النفس، ص ١٥٩، ويذهب إلى «أن المتخيلة قد تحاكي أموراً طبيعية تتصل بالبدن وعوارضه، أو أموراً إرادية، وهي تتعلق ببقايا الفكر التي في اليقظة».

(٨٩) الفارابي: المصدر السابق، ص ٩٢؛ انظر أيضاً ابن باجة: تدبير المتوحد، ص ٥٢.

(٩٠) الإشارات والتنبيهات، جـ٤ / ١٢٩، ١٣٠، رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٨٥ الحاس والمحسوس، ص ٢٣١.

(٩١) عرض ابن باجة للإلهام على نحو عابر في رسالته «تدبير المتوحد» حيث عده نوعاً من تحصيل الأمور الجسمانية أو حدوث الصورة في النفس يتم دفعة واحدة، أو بلا روية أو فكر. على عكس ما يتم بالفكر والاستنباط. راجع: تدبير المتوحد ص ٨١، ٨٢، ٨٤، ٨٥.

(٩٢) النجاة، ص ١٦٧، ١٦٨، رسائل اخوان الصفا، جـ٤ / ١٦١؛ الفوز الأصغر، ص ٩٣.

(٩٣) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٩٤، راجع أيضاً ص ٩٣.

(٩٤) النفس، ص ١٥٤؛ ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢٢٨.

(٩٥) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٩٤، ٩٥.
(٩٦) ابن سينا: النفس، ص ١٦٠.
(٩٧) المصدر السابق، ص ١٥٥.
(٩٨) ابن سينا: عيون الحكمة، ص ٤٢؛ رسالة في الطبيعيات، ص ٢٢؛ الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٧٠؛ النفس، ص ٥١، ٥٢؛ النجاة، ص ١٧٠؛ القانون في الطب، جـ١ / ٧٢.
(٩٩) النفس، ص ٥٢.
(١٠٠) الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٧٩؛ النفس، ص ٣٦؛ القانون في الطب، جـ١ / ٧٢؛ راجع أيضاً فصوص الحكم، ص ٧٣، ٧٤.
(١٠١) عيون الحكمة، ص ٣٨؛ رسالة في الطبيعيات، ص ١٩؛ رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٧؛ النجاة، ص ١٦٣؛ الهداية، ص ٢١٣، ٢١٤.
(١٠٢) فصوص الحكم، ص ٧٤. النص نفسه عند ابن سينا في رسالته «في القوى الانسانية وإدراكاتها»، ص ٤٤.
(١٠٣) ابن سينا: النفس، ص ٥٢؛ النجاة، ص ١٧١.
(١٠٤) عيون الحكمة، ص ٤٢؛ رسالة في الطبيعيات، ص ٢٢.
(١٠٥) النفس، ص ١٦٣، أنظر أيضاً: الحاس والمحسوس، ص ٢٠٩، ٢١٠.
(١٠٦) النفس، ص ١٦٣، ١٦٤.
(١٠٧) الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص ١٨٠.
(١٠٨) المرجع السابق، ص ١٧٧ وما بعدها.
(١٠٩) النفس، ص ١٤٧، ١٤٨.
(١١٠) المصدر السابق، ص ١٤٨.
(١١١) النفس، ص ١٥٠، ٣٦، انظر أيضاً: الاشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٨٣.
(١١٢) الاشارات والتنبيهات، حاشية رقم ٧، جـ٢ / ٣٨٤.
(١١٣) البرهان، ص ٢٥٥.
(١١٤) الحاس والمحسوس، ص ٢٠٩، ٢١٠.
(١١٥) النفس، ص ١٦٢.
(١١٦) رسالة في إثبات النبوات، تحقيق ميشال مرمورة، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨ ص ٥٩، ٦٠.
(١١٧) النفس، ص ١٤٨؛ أيضاً: القانون في الطب، جـ١ / ٧٢.
ويجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القوة الوهمية ليس لها وجود عند معظم الفلاسفة كابن باجة وابن طفيل واخوان الصفا وابن مسكويه، وقد أشير إلى ذلك في بداية هذا الفصل، لكن ابن باجة ينسب فعل هذه القوة وهو إدراك معاني المحسوسات إلى المتخيلة (كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي، مجلد ٣٤، جـ٤ / ٦٣٤)،

ذلك أنه يعدّ المتخيلة أشرف القوى النفسانية المدركة في الحيوان غير الناطق (المصدر السابق مجلد ٣٤، جـ٤ / ٦٤١).

(١١٨) فصوص الحكم، ص ٧٤، النفس، ص ٣٦، ٣٧، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٧، عيون الحكمة، ص ٣٨؛ رسالة في الطبيعيات ص ١٩؛ رسالة في القوى الانسانية وإدراكاتها، ص ٤٣.

(١١٩) رسائل اخوان الصفا، جـ٢ / ٣٢٨، جـ٢ / ٣٥٠، جـ٣ / ٣٧٦.

(١٢٠) الهوامل والشوامل، ص ١٤٦، راجع أيضاً صفحات ١٣٩، ١٤٧، ٣٩٠؛ الفوز الأصغر، ص ٩٠، ٩١.

(١٢١) المصدر السابق، ص ١٧٣.

(١٢٢) تدبير المتوحد، ص ٥٨، ٦٢، راجع أيضاً ص ٤٩، ٥٠، ٥١.

(١٢٣) عيون الحكمة، ص ٣٨، الاشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٧٩؛ النفس، ص ١٤٩؛ رسالة في الطبيعيات، ص ١٩.

(١٢٤) النجاة، ص ١٦٢؛ رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٧؛ النفس، ص ٣٧.

(١٢٥) الهداية، ص ٢١٤؛ البرهان، ص ٢٥٥.

(١٢٦) عيون الحكمة، ص ٣٨؛ رسالة في الطبيعيات، ص ١٩؛ النفس، ص ١٤٩.

(١٢٧) الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٨٠؛ انظر أيضاً شرح الطوسي على الإشارات جـ٢ / ٣٨٣.

(١٢٨) النفس، ص ١٤٩؛ رسالة في الطبيعيات، ص ١٩.

(١٢٩) النفس، ص ١٤٧.

(١٣٠) الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص ١٩٠.

(١٣١) الحاس والمحسوس، ص ٢١٣.

(١٣٢) المصدر السابق، ص ٢١٣.

(١٣٣) المصدر السابق، ص ٢٠٨.

(١٣٤) المصدر السابق، ص ٢٠٨، ٢٠٩.

(١٣٥) الحاس والمحسوس، ص ٢٠٨، ٢١١، وانظر أيضاً: ابن سينا: النفس، ص ١٦٤.

(١٣٦) المصدر السابق، ص ٢٠٩.

(١٣٧) الحاس والمحسوس، ص ٢٠٩.

(١٣٨) فصول المدني، ص ١٠٧، ١٠٨؛ السياسة المدنية، ص ٣٣؛ آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧١.

(١٣٩) السياسة المدنية، ص ٣٣؛ فصول المدني، ص ١٠٨.

(١٤٠) راجع: ابن سينا: رسالة في الطبيعيات، ص ٢٢، ٢٣؛ عيون الحكمة، ص ٤٢، ٤٣؛ الإشارات والتنبيهات، جـ ٢ / ٣٨٧، ٣٨٨؛ النجاة، ص ١٦٢ وما بعدها، النفس، ص ٣٣؛ رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٧، ١١٨؛ ابن رشد: كتاب النفس، ص ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٧٢.

(١٤١) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧٢، ص ٧٠، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١٢٠، ١٢١؛ النجاة، ص ١٦٨، النفس، ص ١٤٠، ١٤١؛ رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٢٧؛ رسائل اخوان الصفا جـ٣ / ١٨، جـ١ / ٢٤٧، ٢٤٨، الهوامل والشوامل، ص ١٩٦؛ تدبير المتوحد، ص ٤٩، ٥٠، ٥١، ٦٠.

(١٤٢) النفس، ص ٣٨. ؛ رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٧٨.

(١٤٣) راجع «مفكرة» و«متخيلة» عند الفارابي: فصوص الحكم، ص ٧٣، ٧٤؛ عند ابن سينا: عيون الحكمة، ص ٣٩؛ النفس، ص ٣٦، ١٣٣، ١٣٤، ١٤٧، ١٥٥؛ النجاة، ص ١٦٢، ١٦٣؛ رسالة في الطبيعيات، ص ١٩، ١٤؛ الإشارات والتنبيهات جـ٢ / ٣٨٠ ــ ٣٨٤؛ الهداية، ص ٢١٤.

(١٤٤) الحاس والمحسوس، ص ٢١١.

(١٤٥) رسالة في جواب مسائل سُئل عنها، ص ٩٨.

(١٤٦) رسائل اخوان الصفا، جـ٢ / ٣٤٨، ٣٥٠، ٣٢٨، ٣٢٩، جـ٣ / ١٧.

(١٤٧) المصدر السابق، جـ٣ / ٣٩٠، ٣٩١.

(١٤٨) الفوز الأصغر، ص ٩١.

(١٤٩) الحاس والمحسوس، ص ٢٢٧، ٢٢٨؛ راجع أيضاً: ابن سينا، النفس، ص ١٥٢، ١٥٣.

(١٥٠) الحاس والمحسوس، ص ٢٢٢.

(١٥١) ابن سينا: البرهان، ص ٢٥٥؛ رسالة في تفسير الرؤيا، ص ٢٧٦، ٢٧٧.

(١٥٢) النجاة، ص ٦٥.

(١٥٣) عيون الحكمة، ص ٤٢.

(١٥٤) كتاب النفس، ص ٥٥، ٥٦.

(١٥٥) المصدر السابق، ص ٦٢، ٦٣.

(١٥٦) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧٣؛ الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا جـ١ / ٢٩٤، ٢٩٨.

(١٥٧) الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٦٧، ٣٦٨.

(١٥٨) رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٣٠١، ٣٠٢.

(١٥٩) جاءت في النص «المشخشخة» ويبدو أنها خطأ مطبعي حيث: أنها لا تدل على معنى.

(١٦٠) الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٦٨ إلى ٣٧٢؛ النفس، ص ٥٢ وما بعدها؛

النجاة، ص ١٧٠، ١٧١؛ رسالة في جواب مسائل سئل عنها، ص ٩٧، ٩٨؛ رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٣٠٢.

(١٦١) الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص ٢٠٧.

(١٦٢) رسالة في جواب مسائل سئل عنها، ص ٩٧، ٩٨.

(١٦٣) التعليقات، ضمن رسائل الفارابي، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد، ١٣٤٦ هـ - ١٩٢٧م، ص ١٤ - ١٦.

(١٦٤) النجاة، ص ٦٥، البرهان، ص ٢٥٥، الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، جـ١ / ٣٠١، ٣٠٢.

(١٦٥) رسائل اخوان الصفا، جـ٣ / ٤٩٣، ٣٩٤، جـ٢ / ٣٣٤.

(١٦٦) المصدر السابق، جـ٣ / ٣٩٤.

(١٦٧) المصدر السابق، جـ١ / ٣٥١، ٣٥٢.

(١٦٨) رسائل اخوان الصفا، جـ٣ / ٣٩٤.

(١٦٩) الفوز الأصغر، ص ٦، ٧.

(١٧٠) الهوامل والشوامل، ص ٣٠٥.

(١٧١) كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي - دمشق - مجلد ٣٥، جـ١ / ١١٤، ١١٥.

(١٧٢) اتصال العقل بالانسان، ضمن رسائل ابن باجة الالهية، ص ١٦٤.

(١٧٣) كتاب النفس، ص ٦٥.

(١٧٤) كتاب النفس، ص ٧٧؛ راجع أيضاً الفارابي في: التعليقات، ص ٣، ٤؛ الجمع بين رأي الحكيمين، تحقيق ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠، ص ٩٨، ٩٩؛ ابن سينا: رسالة في اثبات النبوات، ص ٥٨.

(١٧٥) كتاب النفس، ص ٧٥.

(١٧٦) المصدر السابق، ص ٧٥، ٧٦؛ البرهان، مخطوط، رقم ٢٤٦، دار الكتب، ورقة ٦٥٨، ٦٥٩.

(١٧٧) كتاب النفس، ص ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٤، ٦٥؛ راجع أيضاً: فيما يخص انقسام القوة الناطقة: الكندي: رسالة الجواهر الخمسة، جـ٢ / ٨ - ١٠.

(١٧٨) رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٨؛ النجاة، ص ١٦٤؛ النفس، ص ٣٧.

(١٧٩) كتاب النفس، ص ٦٦.

(١٨٠) عرض حسين مروّة لذلك التناقض عند الفارابي وابن سينا بالتفصيل في كتابه: «النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية» الجزء الثاني.

(١٨١) انظر: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨ - ٩٢؛ عيون الحكمة، ص ٣٩؛ النفس، ص ١٥٥.

(١٨٢) ابن سينا: حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٦٦، ص ٤١.
(١٨٣) كتاب النفس، ص ٥٧.
(١٨٤) المصدر السابق، ص ٥٩.
(١٨٥) الحاس والمحسوس، ص ٢٢٣.
(١٨٦) المصدر السابق، ص ٢٢٤.
(١٨٧) ابن سينا: النفس، ص ١٦٠.
(١٨٨) راجع الفارابي: السياسة المدنية، ص ٣٣، فصول المدني، ص ١٠٧؛ آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٧٢؛ ابن سينا: رسالة في الطبيعيات، ص ٢٠؛ عيون الحكمة، ص ٣٩؛ رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٤، ١١٥؛ النفس، ص ٣٣.
(١٨٩) رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١٢٠؛ النجاة، ص ١٦٨؛ النفس، ص ٤١؛ عيون الحكمة، ص ٣٩؛ رسالة في الطبيعيات، ص ٢٠.
(١٩٠) كتاب النفس، ص ٦٠.
(١٩١) كتاب النفس، ص ٩٢؛ انظر أيضاً: ابن باجة: تدبير المتوحد، ص ٨٢، ٨٣؛ رسالة الوداع، ضمن رسائل ابن باجة الإلهية، ص ١٢٥، ١٢٦، كتاب النفس، مجلة المجمع العلمي العربي ــ دمشق ــ مجلد ٣٤، جـ ٤ / ٦٤١، ٦٤٢.
(١٩٢) رسالة في النفس وبقائها ومعادها، ص ١١٤، ١١٥، أيضاً: النفس، ص ٣٣.
(١٩٣) كتاب النفس، ص ٩٢.
(١٩٤) المصدر السابق والصفحة نفسها.
(١٩٥) الكندي: رسالة في القول في النفس، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، جـ ١ / ٢٧٣، ٢٧٤.
(١٩٦) كتاب النفس، ص ٩٠، ٩١.
(١٩٧) الحاس والمحسوس، ص ٢٣١، ٢٣٢، راجع الفكرة نفسها: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٩ ــ ٩١؛ النفس، ص ١٥٩.
(١٩٨) ابن سينا؛ النفس، ص ١٥٤؛ راجع أيضاً: الإشارات والتنبيهات، جـ ٤ / ١٢٩، ١٣٠؛ الحاس والمحسوس، ص ٢٢٣؛ وآراء أهل المدينة الفاضلة ص ٩٥.
(١٩٩) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣.
(٢٠٠) رسالة في القوى الانسانية وادراكاتها، ص ٤٣.
(٢٠١) المصدر السابق، ص ٤٢، ٤٣.
(٢٠٢) السياسة المدنية، ص ٧٣، ٧٤، انظر أيضاً: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٦،

.٨٧

(٢٠٣) راجع ص ٣١ ، ٣٥ ، ٣٦ من هذا الفصل .

(٢٠٤) الفارابي: كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر عدد ١٢، ١٩٥٩م، بيروت، لبنان، ص ٩٤، ٩٥؛ احصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٦٩؛ ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ١٦١؛ جوامع علم الموسيقى: تحقيق زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٢٢، ١٢٣؛ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٦٠، ٦١؛ النص نفسه، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب «فن الشعر» لأرسطو طاليس، ص ٢٠٣، ٢٠٤. وسوف يُشار إلى تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر الذي حققه محمد سليم سالم بـ(تلخيص الشعر) أمّا تحقيق عبد الرحمن بدوي فيشار إليه بـ«فن الشعر».

(٢٠٥) انظر الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٢؛ جوامع الشعر، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، ص ١٧٢، ١٧٣؛ ابن سينا: الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، الادارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٢٠٤؛ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٠؛ ابن رشد: تلخيص الشعر، ص ٦٠، ٦١، فن الشعر، ص ٢٠٣، ٢٠٤.

(٢٠٦) النفس، ص ١٥٥.

(٢٠٧) انظر الكندي: رسالة في «كمية كتب ارسطو طاليس وما يحتاج إليه في تحصيل الفلاسفة»، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، جـ١ / ٣٦٥ ـ ٣٦٨؛ الفارابي: احصاء العلوم، ص ٦٣، ٦٤، ٧٢ ـ ٧٤؛ الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١١٨٨؛ وأيضاً: كتاب في المنطق للفارابي، نسخة مصورة عن مخطوط محفوظ بمكتبة جامعة براتيسلافا، تشيكوسلوفاكيا، رقم (١٠٣١٧) دار الكتب المصرية، الورقة الأولى.

(٢٠٨) الخوارزمي: مفاتيح العلوم، نشره ج. فان فلوتن، طبعة مصورة عن (الطبعة الأولى سنة ١٨٥٩)، بريل، ١٩٦٨، ص ١٤٠، ١٤١، ١٥٢؛ ابن سينا: أقسام العلوم العقلية، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ٧٩، ٨٠، وقد قسم ابن سينا القسم الخاص بالمنطق من موسوعته «الشفاء» إلى تسعة فنون، و«الشعر» هو الفن التاسع؛ ابن رشد: تلخيص الشعر، ص ٦٢؛ فن الشعر، ص ٢٠٤.

(٢٠٩) الفارابي: كتاب في المنطق، النسخة المصورة عن مخطوط جامعة براتيسلافا، الورقة

الأولى، إحصاء العلوم، ص ٦٣، ٦٤؛ مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لارسطوطاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص ١٥١؛ ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ص ١٦١؛ الإشارات والتنبيهات، جـ١ / ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٣؛ عيون الحكمة، ص ١٣، ١٤؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٦، ٢١، القياس، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٥٧، ٥٨؛ الجدل، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥، ص ١٨؛ الهداية، ص ١٢٧؛ رسائل ابن سينا، عُني بنشرها حلمي ضيا أولكن، جامعة استانبول، أنقرة، ١٩٥٣م، ص ١٢.

(٢١٠) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب «فن الشعر»، ص ١٥١.

(٢١١) تلخيص الشعر، ص ٦٢؛ فن الشعر، ص ٢٠٤.

(٢١٢) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب «فن الشعر»، ص ١٥٩، ١٦٠.

(٢١٣) المصدر السابق، ص ١٥٧.

هوامش الفصل الثاني

(١) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣؛ جوامع الشعر، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر، ص ١٧٣.

(٢) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥٠.

(٣) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣، جوامع الشعر، ص ١٧٣، ١٧٤.

(٤) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب «فن الشعر»، ص ١٥٧، ١٥٨.

(٥) راجع ترجمة كتاب أرسطوطاليس في الشعر، شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٨ ــ ٣٠، قارن ترجمة عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص ٤.

(٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٨.

(٧) تلخيص الشعر، ص ٦٠، فن الشعر، ص ٢٠٣.

(٨) المصدر السابق، ص ٦٠، ٦١، فن الشعر، ص ٢٠٣.

(٩) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩١، ٩٢؛ جوامع الشعر، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر، ص ١٧٢، ١٧٣.

(١٠) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥١، ١٥٢.

(١١) من اللافت للنظر أن التشبيه المرآوي الذي يستخدمه الفارابي هنا ليقرب به فكرة المحاكاة ينمو ولا يزال مستمراً في الدراسات النقدية المعاصرة، بل إنه ما زال موضع نقاش وجدل مستمر في إطار تناول هذه الدراسات لعلاقة العمل الأدبي بالواقع وطبيعة هذه العلاقة. انظر على سبيل المثال:

Eagleton, Terry: Marxism and Literary Criticism, Methuan, London, 1977, p. 49, ff.

(١٢) إحصاء العلوم، ص ٦٧.

(١٣) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(١٤) المصدر السابق، ص ١٥١.

(١٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٨.

(١٦) Aristote, La Poétique, Texte, Trad., et notes, par Roselyne Dupont - Roc et Jean Lallot, ed. de Seuil, Paris, 1980, p. 20.

(١٧) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥٨.

(١٨) راجع: النجاة، ص ٦٤؛ الإشارات والتنبيهات، جـ١ / ٣٦٢؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، من ص ١٦ ــ ١٨.

(١٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٨٨.

(٢٠) المصدر السابق، ص ١٧٠، ١٧١.

(٢١) تلخيص الشعر، ص ٦٩، فن الشعر، ص ٢٠٦.

(٢٢) تلخيص الشعر، ص ٧٥، ٨٨، ٩٢، ٩٤؛ فن الشعر، ص ٢٠٨، ٢١٣، ٢١٥.

(٢٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٨.

(٢٤) المصدر السابق، ص ١٦٣.

(٢٥) المصدر السابق، ص ١٦٣.

(٢٦) النجاة، ص ٦٤، قارن بالإشارات والتنبيهات، جـ١ / ٣٦٢.

(٢٧) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٧١، ١٧٢.

(٢٨) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٨ ــ ٢٠.

(٢٩) انظر «مفهوم التخييل» في الفصل الثالث من هذا البحث.

(٣٠) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٦، ١٧.

(٣١) الإشارات والتنبيهات، جـ١ / ٣٦٣.

(٣٢) تلخيص الشعر، ص ٥٨، ٥٩؛ فن الشعر، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(٣٣) تلخيص الشعر، ص ١٢١، ١٢٢، فن الشعر، ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٣٤) تلخيص الشعر، ص ١١١، ١١٢؛ فن الشعر، ص ٢٢٢.

(٣٥) تلخيص الشعر، ص ٦٠؛ فن الشعر، ص ٢٠٣.

(٣٦) تلخيص الشعر، ص ١١٦؛ فن الشعر، ص ٢٢٥.

(٣٧) تلخيص الشعر، ص ١١٦؛ فن الشعر، ص ٢٢٥.

(٣٨) تلخيص الشعر، ص ١١٦؛ فن الشعر، ص ٢٢٥.

(٣٩) كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد، ص ٧٢.

(٤٠) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد، ص ٩٤.
(٤١) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٨٩.
(٤٢) تلخيص الشعر، ص ٦١؛ فن الشعر، ص ٢٠٣.
(٤٣) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣؛ جوامع الشعر، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر، ص ١٧٢، ١٧٣.
(٤٤) جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٢، ١٢٣.
(٤٥) فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ص ١٦٠ ، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، ص ٢٠ .
(٤٦) تلخيص الشعر، ص ٦١.
(٤٧) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٢؛ جوامع الشعر، ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر، ص ١٧٢.
(٤٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٨.
(٤٩) تلخيص الشعر، ص ٦٠، فن الشعر، ص ٢٠٤.
(٥٠) الموسيقى الكبير، ص ١١٨٣ ، ١١٨٤ .
(٥١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٨ .
(٥٢) تلخيص الشعر ، ص ٧٥ ، ١٠٦ ، فن الشعر ، ص ٢٢٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .
(٥٣) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ .
(٥٤) فن الشعر من كتاب الشفاء ،ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٣ .
(٥٥) كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، ترجمة شكري عياد ، ص ٦٤ ، أنظر أيضا : ترجمة عبد الرحمن بدوي ، فن الشعر ، ص ٢٦ ، ٢٧ .
(٥٦) ترجمة متى لكتاب الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، ضمن كتاب فن الشعرض ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، ص ١٠٣ .
(٥٦) ترجمة متى لكتاب الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، ص ١٠٣ :
(٥٧) تلخيص الشعر ، ص ٨٩ ، ٩٠ ، فن الشعر ، ص ٢١٣ ، ٢١٤ .
(٥٨) راجع : ابن النديم ، الفهرست ، طبعة ليبزج ، ١٨٧٢ م ، ص ١١٩ ، ١٦٣ ، المسعودي : مروج الذهب ، طبعة باريس ، ١٨٦١ م ، جـ ١٥٩/١ . انظر : تفصيل ذلك : محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٣ ، ص ١٨٢ .
(٥٩) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

وستناقش هذه القضية بالتفصيل في فصل مهمة الشعر .

(٦٠) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٨٩ ، تلخيص الشعر ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٦١) فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ .

(٦٢) راجع كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

(٦٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٦، ١٩٧.

(٦٤) راجع الفصل الخاص بمهمة الشعر؛ فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٠.

(٦٥) تلخيص الشعر، ص ١٥٨ ـ ١٦٢.

(٦٦) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣؛ جوامع الشعر، ص ١٧٤.

(٦٧) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٤، ٩٥؛ جوامع الشعر، ص ١٧٥.

(٦٨) محمد سليم سالم في تحقيقه وتعليقه على نص الفارابي (جوامع الشعر)؛ انظر: ابن رشد تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، حاشية رقم (١)، ص ١٧٥.

(٦٩) جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامةللكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٥٥١ وما بعدها.

(٧٠) راجع: ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٧، ص ٤١.

(٧١) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣؛ جوامع الشعر، ص ١٧٤.

هوامش الفصل الثالث

(١) انظر: الفارابي، السياسة المدنية، ص ٣؛ تحصيل السعادة، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد الدكن، الهند، ١٣٤٥ هـ ـ ١٩٢٦م، ص ٤٠، ٤١؛ ابن سينا: رسالة في السعادة، ضمن المجموع، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد الدكن، ١٣٥٣ هـ، ص ٣، ٤؛ الجدل، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥، ص ١٥٧؛ أقسام العلوم العقلية، ص ٧٢.

(٢) الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦ هـ، ص ١٢٠، ١٢١؛ فصول المدني، ص ١٣٤أيضاً :ابن مسكويه: الفوز الأصغر، ص ٥٨، ٥٩.

(٣) ابن سينا: المدخل إلى المنطق، من كتاب الشفاء، تحقيق الأب قنواتي وآخرين، الادارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٢.

(٤) راجع: الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، ص ٢٠؛ ابن سينا: أقسام العلوم العقلية، ص ٧١، ٧٢؛ المدخل الى المنطق، ص ١٤؛ ابن رشد: تفسير ما بعد الطبيعة، ص ١٢؛

Averroes on Plato's Republic, Translated with an introduction and notes, by Ralph Lerner, Cornell University, U.S.A. 1979, p. 4, 5.

(٥) الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، ص ٢٠، ٢١؛ كتاب في المنطق، نسخة مصورة عن مخطوط جامعة براتيسلافا، الورقة الثانية، ابن سينا: المدخل إلى المنطق، ص ١٢، ١٤.

مما يجدر التنويه به أن اتجاهاً قد أخذ يقوى في الدراسات السياسية، بالاضافة إلى الدراسات الفلسفية، متجهاً إلى دراسة الفكر السياسي عند الفلاسفة المسلمين، ويرود هذه الدراسات بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية الاستاذان عز الدين فودة وحامد ربيع وتلاميذهما. انظر على سبيل المثال: عز الدين فودة: التراث السياسي في رسائل اخوان الصفا، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، اكتوبر ١٩٨٠، ص ١٥٦، ١٦٥؛ محمد فريد حجاب، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفا، رسالة دكتوراه، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، مخطوط رقم ١٨١٠؛ نيفين عبد الخالق مصطفى، أبو نصر الفارابي: دراسة تحليلية لفكره السياسي، رسالة ماجستير، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، مخطوط، ١٩٧٧.

(٦) فصول المدني، ص ١٣٣، ١٣٤.

(٧) المدخل إلى المنطق، ص ١٦، راجع الفكرة نفسها عند ابن مسكويه: تهذيب الأخلاق، مطبعة الترقي، مصر، ١٣١٧ هـ، ص ٣٢، ٣٣.

(٨) ابن سينا: الإلهيات من كتاب الشفاء، تحقيق محمد يوسف موسى وآخرين، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠م، جـ٢ / ٤٢٩ ـ ٤٣٠؛ النجاة، ص ٢٩٦؛ رسالة في العهد ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ١٠٤، ١٠٥؛ الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٦، ٨٧،

Averroes on Plato's Republic, p. 5.

(٩) ابن سينا، المدخل إلى المنطق، ص ١٦، ١٧.

(١٠) المصدر السابق، ص ١٧؛ الجدل، ص ٧.

(١١) التنبيه على سبيل السعادة، ص ٢٣.

(١٢) الفارابي: فلسفة ارسطوطاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١، ص ٧١.

(١٣) الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، ص ٢١، إحصاء العلوم، ص ٥٣، ابن مسكويه: الفوز الأصغر، ص ٦٠.

(١٤) التنبيه على سبيل السعادة، ص ٢٣؛ كتاب في المنطق، الورقة الثانية، ابن سينا: أقسام العلوم العقلية، ص ٧٩؛ القياس، ص ٣، ٤.

(١٥) التنبيه على سبيل السعادة، ص ٢٣، ٢٤.

(١٦) النجاة، ص ٢٩٥، ٢٩٦، الإلهيات، جـ٢ / ٤٢٩.

(١٧) القياس، ص ٤ .

(١٨) Hardison, O.B.: «The place of Averroes commentary on the poetics in the History of Medieval Criticism», Medieval and Renaissance Studies 4. Ed. John L. Lievsay. Durham, N. C. Duke University Press, 1970, PP. 60, 64.

(١٩) السياسة المدنية ، ص ٧٨ .

(٢٠) تحصيل السعادة ، ص ٢ ، ٣ .

(٢١) السياسة المدنية ، ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ .

(٢٢) تحصيل السعادة ، ص ٢٩ .

(٢٣) تحصيل السعادة ، ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٤٠ ، السياسة المدنية ، ص ٧٨ . حول الرئيس وظاهرة القيادة عند الفارابي ووظيفة الدولة وتصوره للمدينة الفاضلة وفكره السياسي عموما ، انظر ، نيفين عبد الخالق مصطفى : «أبو نصر الفارابي دراسة تحليلية لفكره السياسي ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٢٤) تحصيل السعادة ، ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢٥) الفارابي : الحروف ، تحقيق محسن مهدي دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

Averroes on Plato's Republic, P. 17.

(٢٦) تحصيل السعادة ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢٧) الحروف، ص ١٥١، ١٥٢.،

Averroes on Plato's Republic, P. 19.

(٢٨) رسائل ابن سينا، ص ١٢، عيون الحكمة، ص ١٤.

(٢٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢، ١٦٣.

(٣٠) ابن رشد: تلخيص كتاب الجدل، تحقيق تشارلس بتروث، أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٣١.

(٣١) الحروف، ص ١٣٣، ١٣٤.

(٣٢) فصول المدني ص ١٣٦، ١٣٧.

(٣٣) الإلهيات، حـ ٢/٤٤٧.

(٣٤) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢١. الفارابي: الخطابة، ص ٥٧. ابن سينا: الخطابة ص ٢، ٤٦ المجموع ص ١٧، ١٨، عيون الحكمة، ص ١٣.

(٣٥) الحروف ص١٤٨.

(٣٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٠، تلخيص الشعر، ص ٨٢.
(٣٧) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٩.
(٣٨) تلخيص الشعر، ص ٨٢.
(٣٩) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٥.
(٤٠) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.
(٤١) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣، ٩٤؛ جوامع الشعر، ص ١٧٤، ١٧٥؛ إحصاء العلوم، ص ٦٧، ٦٨.
(٤٢) عيون الحكمة، ص ١٣، ١٤.
(٤٣) إحصاء العلوم، ص ٦٨؛ فصول المدني، ص ١٣٥؛ كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٤؛ جوامع الشعر، ص ١٧٥.
(٤٤) إحصاء العلوم، ص ٦٨.
(٤٥) فصول المدني، ص ١٣٥.
(٤٦) المصدر السابق، ص ١٣٥.
(٤٧) الإشارات والتنبيهات، جـ٢ / ٣٦٢، ٣٦٣.
(٤٨) راجع (التخيل الشعري) في الفصل الأول.
(٤٩) ابن رشد: تفسير ما بعد الطبيعة، ص ١٤٧.
(٥٠) الفارابي: الحروف، ص ١٤٨، ١٥٢؛ أيضاً: تحصيل السعادة، ص ٣١، ٣٣، ٣٦، ٣٨، ٤٤. ابن سينا: البرهان، ص ٧، ١٧.
(٥١) Dahiyat, Ismail M., Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle, Brill, Leiden, 1974, p. 33.
(٥٢) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨؛ تلخيص الشعر، ص ٦٠؛ فن الشعر، ص ٢٠٣.
(٥٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.
(٥٤) تلخيص الشعر، ص ١٢٥؛ فن الشعر، ص ٢٣٠.
(٥٥) تلخيص الشعر، ص ٥٨؛ فن الشعر، ص ٢٠١.
(٥٦) تلخيص الشعر، ص ١٢٤؛ فن الشعر، ص ٢٢٩، ٢٣٠.
(٥٧) تلخيص الشعر، ص ٩٠، ٩١؛ فن الشعر، ص ٢١٤.
(٥٨) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣، جوامع الشعر، ص ١٧٤.
(٥٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.
(٦٠) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٦، ١٧.
(٦١) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩٣، ٩٤؛ جوامع الشعر، ص ١٧٤، ١٧٥؛ إحصاء العلوم، ص ٦٧.
(٦٢) المدخل إلى المنطق، ص ١٩.

(٦٣) البرهان، ص ١٦، ١٧.

(٦٤) الإشارات والتنبيهات، شرح الطوسي، حاشية رقم (١)، ص ٤٦٠، ٤٦١، من الجزء الأول.

(٦٥) البرهان، ص ٤.

(٦٦) البرهان، ص ١٦، ١٧، الجدل، ص ١٧، ١٨، الخطابة، ص ٢٤، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٦٧) فصول المدني، ص ١٣٤، ١٣٥.

(٦٨) الفارابي: رسالة فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة، ضمن رسائل فلسفية للشيخ أبي نصر الفارابي وللشيخ الرئيس أبي علي بن سينا، بُن، ١٨٣٩ هـ، ص ٧.

(٦٩) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥٠، ١٥١.

(٧٠) المصدر السابق، والصفحات نفسها.

(٧١) الحكمة العروضية، كتاب معاني الشعر، ص ١٦، ١٧.

(٧٢) النجاة، ص ٧.

(٧٣) القياس، ص ٥.

(٧٤) القياس، ص ٥.

(٧٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١، ١٦٢.

(٧٦) فن الشعر، ص ١٦٢؛ البرهان، ص ١٧.

(٧٧) فن الشعر، ص ١٦٢.

(٧٨) Avicenna's commentary, p. 35

(٧٩) الاشارات والتنبيهات، جـ ١/٤٦٢، ٤٦٣، انظر ايضا شرح الطوسي حاشية ص ٤٦٣.

(٨٠) فن الشعر من كتاب الشغاء، ص ١٦٢.

(٨١) القياس، ص ٥٧، ٥٨.

(٨٢) الهداية، ص ١٢٠.

(٨٣) المصدر السابق، ص ١٢٧.

(٨٤) احصاء العلوم، ص ٦٩.

(٨٥) كتاب في المنطق، نسخة مصورة من مخطوط جامعة براتسلافا، الورقة الثانية.

(٨٦) الموسيقى الكبير، ص ١١٨٤.

(٨٧) المرجع السابق، ص ١١٨٠.

(٨٨) فلسفة أرسطو طاليس، ص ٦١.

(٨٩) الموسيقى الكبير، ص ١١٨٠.

(٩٠) الموسيقى الكبير، ص ١١٨٤، ١١٨٥.

(٩١) الرازي (أبو بكر بن محمد بن زكريا): رسائل فلسفية، دار الآفاق الجديدة بيروت، ١٩٧٧، ص ٦٢.

(٩٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٩٣) الموسيقى الكبير، ص ١١٨١.

(٩٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٢.

(٩٥) المصدر السابق، ص ١٧٠.

(٩٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٢.

(٩٧) المصدر السابق، ص ١٧١.

(٩٨) تلخيص الشعر، ص ٦٩، فن الشعر، ص ٢٠٦.

(٩٩) تلخيص الشعر، ص ٦٩، ٦٠، فن الشعر، ص ٢٠٦.

(١٠٠) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٧٩.

(١٠١) تلخيص الشعر، ص ٨١؛ فن الشعر، ص ٢١٠.

(١٠٢) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧١، ١٧٢؛ قارن بالخطابة (لابن سينا) ص ١٠٣، ١٠٤.

(١٠٣) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٥٣.

(١٠٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٦.

(١٠٥) المصدر السابق، ص ١٧٦.

(١٠٦) المصدر السابق، ص ١٨٨.

(١٠٧) تلخيص الشعر، ص ١٠٤، ١٠٥، فن الشعر، ص ٢٢٠.

(١٠٨) الموسيقي الكبير، ص ١١٨٦، ١١٨٧.

(١٠٩) السياسة المدنية، ص ٨٥، ٨٦؛ راجع أيضاً آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١٢٢.

(١١٠) السياسة المدنية، ص ٨٥، ٨٦.

(١١١) تحصيل السعادة، ص ٣٠.

(١١٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

(١١٣) Averroes on Plato's Republic, p. 10

(١١٤) Averroes on Plato's Republic, p. 18, 19.

(١١٥) فلسفة ارسطو طاليس، ص ٨٥.

(١١٦) تحصيل السعادة، ص ٣٦.

(١١٧) كتاب النفس، ص ٥٠، ٥١.

(١١٨) السياسة المدنية، ص ٨٦، أيضا: Averroes on Plato's Republic, P. 18, 19

(١١٩) السياسة المدنية، ص ٨٧.

(١٢٠) Averroes on Plato's Republic, P. 19.

(١٢١) Ibid, P. 19, 20.

(١٢٢) تحصيل السعادة، ص ٣١، ٣٢، ٣٩، ٤٠.

(١٢٣) Averroes on Plato's Republic, P. 10

(١٢٤) Averroes on Plato's Republic, P. 11

(١٢٥) Ibid, P. 17

(١٢٦) فصول المدني، ص ١٣٦.

(١٢٧) فصول المدني، ص ١٣٥، ١٣٦.

(١٢٨) نسب ابن رشد ذلك إلى الفارابي في قوله: «وإنْ كانت أشعار العرب إنما هي ــ كما يقول أبو نصر ــ في «النهم والكدية».
تلخيص الشعر، ص ٦٧؛ فن الشعر، ص ٢٠٥.
وقد اعتمدت على شكري عياد في استخدام «الكدية» بدلاً من «الكريه» التي وردت في تحقيق كل من محمد سليم سالم وعبد الرحمن بدوي لنص ابن رشد. راجع: «كتاب أرسطو طاليس في الشعر»، ص ١٩٥.

(١٢٩) ابن مسكويه: تهذيب الأخلاق، مطبعة الترقي، مصر، ١٣١٧ هـ، ص ٤٨، ٤٩.

(١٣٠) انظر ص ١٢٨ من هذا البحث.

(١٣١) راجع فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٢، ١٦٩، ١٧٠، ١٧٨.

(١٣٢) تلخيص الشعر، ص ٦٥؛ فن الشعر، ص ٢٠٤.

(١٣٣) تلخيص الشعر، ص ٨٧، ٦٨؛ فن الشعر، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

(١٣٤) تلخيص الشعر، ص ٧٩، ٨٠؛ فن الشعر، ص ٢١٠.

(١٣٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٦٩، ١٧٠.

(١٣٦) تلخيص الشعر، ص ٦٥. فن الشعر، ص ٢٠٤.

(١٣٧) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٧٠.

(١٣٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٧٠.

(١٣٩) المصدر السابق، ص ١٧٠، ١٧١.

(١٤٠) تلخيص الشعر، ص ٦٦؛ فن الشعر، ص ٢٠٤، ٢٠٥.

(١٤١) تلخيص الشعر، ص ٦٦، ٦٧.

(١٤٢) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(١٤٣) المصدر السابق، ص ١٢٣.

(١٤٤) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(١٤٥) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(١٤٦) تلخيص الشعر، ص ١٠١.

(١٤٧) يحمل ابن رشد على الشعر العربي في عدة مواضع من تعليقه على جمهورية أفلاطون، فيرى أن الشعر العربي مليء بالأشعار التي تحث على الانشغال باللذة، وحب التملك ومحاكاة الأشياء الدنيئة الخسيسة التي لا تتعلق بإصدار حكم ما على الشيء المحاكى. راجع:

Averroes on Plato's Republic, pp. 24, 26, 27.

(١٤٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٨٤.
(١٤٩) تلخيص الشعر، ص ٩٠، ٩١.
(١٥٠) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٦٦.
(١٥١) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٨٨.
(١٥٢) تلخيص الشعر، ص ١٠٤.
(١٥٣) المصدر السابق، ص ١٠٠، ١٠١؛ فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٨٦، ١٨٧.

هوامش الفصل الرابع

(١) The Place of Averroes's Commentary on the Poetics in the History of Medieval Criticism, p. 60.
(٢) ابن باجة: تعليقات في كتاب باري أرمينياس، ومن كتاب العبارة لأبي نصر الفارابي، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١١، ١٢.
(٣) الحروف، ص ١٤١.
(٤) المصدر السابق، ص ٧٧.
(٥) الحروف، ص ١٦٤.
(٦) الفارابي: كتاب في المنطق، العبارة، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٢٣.
(٧) الحروف، ص ١٦٤.
(٨) المصدر السابق، ص ١٦٥.
(٩) الفارابي: شرح أرسطوطاليس في العبارة، عُني بنشره ولهلم كوتش اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠، ص ٥١، ٥٢.
(١٠) ابن باجة: من كتاب العبارة للفارابي، ص ٤١.
(١١) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.
(١٢) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.
(١٣) تلخيص الشعر، ص ١٣٩؛ فن الشعر، ص ٢٣٦؛ قارن تلخيص الخطابة

ص ٥٣١ .

(١٤) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٥؛ قارن تلخيص كتاب الشعر ص ١٣٨؛ ص ٢٣٧ .

(١٥) تلخيص الشعر، ص ١٣٩؛ فن الشعر، ص ٢٣٧؛ قارن الخطابة، ص ٥٣٥، ٥٣٦ .

(١٦) تلخيص الشعر، ص ١٤٠؛ فن الشعر، ص ٢٣٧ .

(١٧) تلخيص الشعر، ص ١٤١؛ فن الشعر، ص ٢٣٧، تلخيص الخطابة، ص ٣٨٥ .

(١٨) تلخيص الشعر، ص ١٤٦، فن الشعر، ص ٢٣٧، ٢٣٨ .

(١٩) تلخيص الشعر، ص ١٤١؛ فن الشعر، ص ٢٣٨؛ تلخيص الخطابة، ص ٥٣٧ .

(٢٠) تلخيص الشعر، ص ١٤٢؛ فن الشعر، ص ٢٣٨ .

(٢١) تلخيص الشعر، ص ١٤١؛ فن الشعر، ص ٢٣٧ .

(٢٢) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٦ .

(٢٣) تلخيص الشعر، ص ١٤٢؛ فن الشعر، ص ٢٣٨ .

(٢٤) تلخيص الخطابة، ص ٢٣٨ .

(٢٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣ .

(٢٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣ .

(٢٧) كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٢٢ ــ ١٢٦ .

(٢٨) تلخيص الشعر، ص ١٤٢؛ فن الشعر، ص ٢٣٨ .

(٢٩) تلخيص الخطابة، ص ٥٤٠ .

(٣٠) المصدر السابق، ص ٥٣٨ .

(٣١) تلخيص الخطابة، ص ٥٤٧ .

(٣٢) تلخيص الشعر، ص ١٤٣، ١٤٤؛ فن الشعر، ص ٢٣٨ .

(٣٣) تلخيص الشعر، ص ١٤٤ . فن الشعر، ص ٢٣٨ .

(٣٤) ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٠، ٢٠١؛ راجع الفارابي: الحروف، ص ٤، ٧٧ .

(٣٥) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٠، ٥٣١ .

(٣٦) الخطابة، ص ٢١٧ .

(٣٧) الخطابة، ص ١٩٩، ٢٠٠ .

(٣٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٥ .

(٣٩) تلخيص الخطابة، ص ٥٢٩، ٥٣٠ .

(٤٠) تلخيص الشعر، ص ١٥٧؛ فن الشعر، ص ٢٤٦ .

(٤١) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣ .

(٤٢) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٢، ٢٣ .

(٤٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٤.

(٤٤) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٢٢.

(٤٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٦.

(٤٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٦، ٢٧.

(٤٧) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٧.

(٤٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٨.

(٤٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٩.

(٥٠) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٩.

(٥١) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٩.

(٥٢) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٨.

(٥٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٦.

(٥٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٨.

(٥٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٩.

(٥٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥؛ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٩.

(٥٧) تلخيص الشعر، ص ١٤٩؛ فن الشعر، ص ٢٤٢.

(٥٨) تلخيص الشعر، ص ١٤٥ وما بعدها؛ فن الشعر، ص ٢٣٩ وما بعدها.

(٥٩) تلخيص الشعر، ص ١٤٨، ١٤٩؛ فن الشعر، ص ٢٤١.

(٦٠) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢١٦.

(٦١) راجع ص ١٧٤ .

(٦٢) Mukarovsky, Jan: Standard Language and Poetic Language, in Linguistics and Literary Style, ed. Donald C. Freeman, U.S.A., 1970, p. 47, 52.

(٦٣) Ibid, p. 42.

(٦٤) Ibid, p. 43.

(٦٥) Scholes, Robert: Structuralism in Literature, Yale University, Press, 1974, p. 26.

(٦٦) «رينيه ويليك»، و«أوستن وارين»، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٣ .

(٦٧) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ٩٢، ٩٣؛ جوامع الشعر، ص ١٧٣ .

(٦٨) الخطابة، ص ٢٠٤ .

(٦٩) الخطابة، ص ٢٠٤، ٢٠٥ .

(٧٠) المصدر السابق، ص ٢١٠، ٢١١ .

(٧١) الخطابة، ص ٢٠٣ .

(٧٢) المصدر السابق، والصفحة نفسها.

(٧٣) المصدر السابق، ص ٢٢١ .

(٧٤) المصدر السابق، ص ٢١٢ .

(٧٥) المصدر السابق، ص ٢٠٣ .

(٧٦) المصدر السابق، والصفحة نفسها.

(٧٧) الخطابه، ص ٢٣٤، ٢٣٥ .

(٧٨) الخطابة، ص ٢٣٦ .

(٧٩) المصدر السابق، ص ٢٣٠، ٢٣٢ .

(٨٠) المصدر السابق، ص ٢١٢ .

(٨١) المصدر السابق، ص ٢٠٧ .

(٨٢) جاءت هذه الكلمة في النص (تختلف) ويبدو أنها خطأ مطبعي لأن الصحيح قولنا (تختلق) لمناسبتها للسياق.

(٨٣) الخطابة، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧ .

(٨٤) الخطابة، ص ٢٢٩ .

(٨٥) المصدر السابق، والصفحة نفسها.

(٨٦) Baldwin, C.S.: Ancient Rhetoric and Poetic, p. 3

(٨٧) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٠ .

(٨٨) المصدر السابق، ص ٥٣٨ .

(٨٩) المصدر السابق، ص ٥٤٤ وما بعدها.
(٩٠) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٤.
(٩١) المصدر السابق، ص ٥٢٣.
(٩٢) المصدر السابق، ص ٥٥٧.
(٩٣) المصدر السابق، ص ٥٥٧، ٥٥٨. راجع أيضاً، ص ٥٤٤، ٥٤٥.
(٩٤) تلخيص الخطابة، ص ٥٥٨.
(٩٥) المصدر السابق، ص ٥٥٩.
(٩٦) تلخيص الخطابة، ص ٥٤٦.
(٩٧) المرجع السابق، ص ٥٥٩، ٥٦٠.
(٩٨) المصدر السابق، ص ٥٤٣، ٥٤٤.
(٩٩) تلخيص الخطابة، ص ٥٨٤. من اللافت للنظر أن يان مكـاروفسكي في مناقشته لمشكلة العلاقة بين اللغة القياسية واللغة الشعرية، يرى أن الارتباط الوثيق بين هذين المستويين اللغويين يتمثل في حقيقة أن اللغة القياسية هي الخلفية التي ينعكس عليها الانحراف الجمالي المتعمد في اللغة الشعرية. بمعنى أن وجود اللغة القياسية في عمل شعري ما يساعد على إبراز هذا الانحراف الجمالي الذي تتميز به اللغة الشعرية. وتصور ابن رشد السابق وإنْ كان يجيء في سياق حديثه عن الخطابة يشكل إلى حد ما بداية جنينية لتصور مكاروفسكي. انظر:
Standard Language and Poetic Language, p. 43.
(١٠٠) تلخيص الخطابة، ص ٥٤١، ٥٤٢.
(١٠١) المصدر السابق، ص ٦٢٩ — ٦٣٠.
(١٠٢) تلخيص الخطابة، ص ٦٣١، ٦٣٢.
(١٠٣) المصدر السابق، ص ٦٠٥، ٦٠٦.
(١٠٤) المصدر السابق، ص ٥٣٣، ٥٣٤.
(١٠٥) الخطابة، ص ٢٣٨.
(١٠٦) تلخيص الخطابة، ص ٦٤١.
(١٠٧) تلخيص الخطابة، ص ٦٤٤، ٦٤٥.
(١٠٨) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٦.
(١٠٩) تلخيص الشعر، ص ٩٨، ٩٩، فن الشعر، ص ٢١٧.
(١١٠) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٨، ١٨٩.
(١١١) تلخيص الشعر، ص ١١٠، فن الشعر، ص ٢٢١.
(١١٢) تلخيص الشعر، ص ٨٥؛ فن الشعر، ص ٢١٢.
(١١٣) تلخيص الشعر، ص ٨٥؛ فن الشعر، ص ٢١٢.

(١١٤) تلخيص الشعر، ص ٨٦،٨٥ فن الشعر، ص ٢١٢.
(١١٥) تلخيص الشعر، ص ٨٨؛ فن الشعر، ص ٢١٢.
(١١٦) تلخيص الشعر، ص ٨٧، ٨٨؛ فن الشعر، ص ٢١٣.
(١١٧) تلخيص الشعر، ص ٨٨؛ فن الشعر، ص ٢١٣.
(١١٨) تلخيص الشعر، ص ٨٨؛ فن الشعر، ص ٢١٣.
(١١٩) تلخيص الشعر ص ٨٨، ٨٩، فن الشعر، ص ٢١٣.
(١٢٠) فن الشعر من كتاب الشفاء؛ ص ١٨٣.

هوامش الفصل الخامس

(١) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٤، ٥٣٥.
(٢) يذكر ابن أبي أصيبعة أن للفارابي مؤلفاً ضخماً في الخطابة يقع في عشرين مجلداً. انظر: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٧، جـ ٣ / ٢٢٣.
(٣) الخطابة، ص ٢٠٢.
(٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.
(٥) الخطابة، ص ٢٠٥.
(٦) المصدر السابق، ص ٢٢٩.
(٧) المصدر السابق، ص ٢٣١.
(٨) الخطابة، ص ٢٣٠، ٢٣١.
(٩) المصدر السابق، ص ٢٣٢.
(١٠) تلخيص الشعر، ص ١٥١؛ فن الشعر، ص ٢٤٣.
(١١) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٨، أيضاً ص ٥٣١.
(١٢) تلخيص الشعر، ص ١٤٩، ١٥٠؛ فن الشعر، ص ٢٤٢، ٢٤٣.
(١٣) تلخيص الشعر، ص ١٤٢؛ فن الشعر، ص ٢٣٨؛ تلخيص الخطابة، ص ٦٠٧ ـ ٦١٠.
(١٤) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٢، ٥٣٣.
(١٥) المصدر السابق، ص ٥٣٣، ٥٣٤. راجع أيضاً التغيير بمعنى الإبدال والتمثيل: المصدر نفسه، ص ٥٤٧، ٥٤٨.
(١٦) تلخيص الخطابة، ص ٦٢٠، ٦٢٢، ٦١٤.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٦١٧، ٦١٨.
(١٨) المصدر السابق، ص ٥٥٦.
(١٩) ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٩.
(٢٠) تلخيص الخطابة، ص ٦١٥.

(٢١) المصدر السابق، ص ٦٢٣ ، ٦٢٤.
(٢٢) المصدر السابق، ص ٦٢٤.
(٢٣) ابن سينا: الخطابة، ص ٢٣٢.
(٢٤) تلخيص الخطابة ص ٦٢٣.
(٢٥) الحكمة العروضية في كتاب معاني ريطوريقا، ص ٢٣ ـ ٢٦؛ الخطابة، ص ٣٦ وما بعدها؛ ابن رشد: القياس، ضمن تلخيص كتب أرسطو المنطقية، مخطوط رقم ٢٤٦، دار الكتب، ورقة ٤٧٨؛ تلخيص الخطابة، ص ٣٦ .
(٢٦) الجدل، ص ٤٨.
(٢٧) راجع: الفارابي: الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٥٩، ٦٠، ٦١، ابن سينا: الحكمة العروضية في كتاب معاني ريطوريقا، ص ٣١، ٢٥، ٢٦، ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٣٦، ٤٦.
(٢٨) الفارابي: الخطابة، ص ٤١.
(٢٩) تلخيص الخطابة، ص ٥٦٢.
(٣٠) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٩.
(٣١) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢٠.
(٣٢) ابن سينا: الخطابة، ص ٢١٢.
(٣٣) تلخيص الشعر، ص ٥٨، ٥٩، فن الشعر، ص ٢٠١، ٢٠٢.
(٣٤) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٢.
(٣٥) تلخيص الخطابة، ٥٣٢، ٥٣٣.
(٣٦) المصدر السابق، ص ٥٦٢.
(٣٧) تلخيص الشعر، ص ١١٩، فن الشعر، ص ٢٢٧.
(٣٨) تلخيص الشعر، ص ١١٢، ١١٣، فن الشعر، ص ٢٢٣.
(٣٩) الخطابة، ص ٢٣١.
(٤٠) تلخيص الخطابة، ص ٦٢١، ٦٢٢.
(٤١) راجع: محمد سليم سالم: مقدمة تحقيقه لكتاب تلخيص الخطابة لابن رشد، ص ١٨.
(٤٢) تلخيص الخطابة، ص ٥٦٢، ٥٦٣.
(٤٣) تلخيص الشعر، ص ١١٤، فن الشعر، ص ٢٢٤.
(٤٤) تلخيص الشعر، ص ١١٤، ١١٥، فن الشعر، ص ٢٢٤.
(٤٥) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧.
(٤٦) تلخيص الخطابة، ص ٥٣٣.

(٤٧) تلخيص الشعر، ص ١٥٧، ١٥٨، فن الشعر، ص ٢٤٧.
(٤٨) العبارة، ص ١٩، قارن بتعليقات ابن باجة على «باري ارميناس». للفارابي، ص ٤١
(٤٩) الفارابي: الخطابة، طبعة القاهرة، ص ٤٣.

(٥٠) (ولهذا يُقال في الضمير الخطابي: هذا يدور بالليل فهو لص، ولا يقال: وكل مَنْ يدور بالليل فهو لص، وهي المقدمة الكبرى، ولم يصرح بها لئلا يفطن لكذبها فيزول الإقناع). راجع: الفارابي: الخطابة، طبعة القاهرة ص، ٣١، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ابن سينا: الخطابة، ص ٣٦، ٣٧، الحكمة العروضية في كتاب معاني ريطوريقا، ص ٢٣، ٢٤، ابن رشد: القياس، ضمن تلخيص كتب أرسطو المنطقية، مخطوط، ورقة ٤٣٤، ٤٣٥، تلخيص الخطابة، ص ١٧، ٤٤٩، ٤٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨ ــ ٤٠.

(٥١) تلخيص الخطابة، ص ٣٩.
(٥٢) راجع ص ١٣٧ من هذا البحث، القياس لابن سينا، ص ٥٧، ٥٨.
(٥٣) تلخيص الشعر، ص ١٥٢، ١٥٣، فن الشعر، ص ٢٤٤، ٢٤٥.
(٥٤) الخطابة، ص ٢٠٨.
(٥٥) تلخيص الخطابة، ص ٥٥٤، ٥٥٥.
(٥٦) الخطابة، ص ٢٢٩، تلخيص الخطابة، ص ١٤٢.
(٥٧) تلخيص الشعر، ص ١٤٢، فن الشعر، ص ٢٣٨.
(٥٨) الخطابة، ص ٢٠٥، ٢١٤.
(٥٩) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٧.
(٦٠) الخطابة، ص ٢٢٩.

(٦١) تلخيص الشعر، ص ١٤٠، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.
(٦٢) تلخيص الشعر، ص ١٤٠، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.
(٦٣) كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١١٨.
(٦٤) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٩، ٦١٠.
(٦٥) الخطابة، ص ٢٣١.
(٦٦) المصدر السابق، والصفحة نفسها.
(٦٧) تلخيص الخطابة، ص ٦٢٠، ٦٢١.
(٦٨) تلخيص الخطابة، ص ٥٦٢، ٥٦٣
(٦٩) أرسطو طاليس: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٩٧.

(٧٠) محمد سليم سالم: حاشية ــ رقم (١)، ص ٥٦٣ من كتاب تلخيص الخطابة لابن رشد.
(٧١) كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١١٨.
(٧٢) الخطابة، ص ٢٣٠.
(٧٣) يقول المتنبي قبل هذا البيت في وصف السيف:
أقال له الّله لا تلقهم بماض على فرس حائل
إذا ما ضربت به هامة براها وغناك في الكاهل
ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٩، جـ ٣/١٦٠.
(٧٤) تلخيص الخطابة، ص ٦١٢، ٦١٣.
(٧٥) تلخيص الخطابة، ص ٦١٣، ٦١٤.
(٧٦) تلخيص الشعر، ص ١٦٠، ١٦١؛ ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٦.
(٧٧) الخطابة، ص ٢٠٨.
(٧٨) تلخيص الخطابة، ص ٥٥٣، ٥٥٤.
(٧٩) الخطابة، ص ٢٠٦، ٢٠٧، تلخيص الخطابة، ص ٥٥٩.
(٨٠) تلخيص الخطابة، ص ٥٤٧، الخطابة، ص ٢٠٢.
(٨١) الخطابة، ص ٢٠٣.
(٨٢) تلخيص الخطابة، ص ٥٤١.
(٨٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٩.
(٨٤) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٩؛ تلخيص الشعر، ص ١١٢، ١١٣، فن الشعر، ص ٢٢٢، ٢٢٣.
(٨٥) فن الشعر من كتاب الشفاء، ض ١٩٠.
(٨٦) تلخيص الشعر، ص ١٢٤؛ فن الشعر، ص ٢٢٩.
(٨٧) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٧ وأيضاً ٦١١.
(٨٨) الهوامل والشوامل، ص ٢٤٠، ٢٤١.
(٨٩) راجع تعريف الشعر في الفصل الثاني من هذا البحث؛ مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧، ١٥٨؛ فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٦.
(٩٠) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٨٩.
(٩١) تلخيص الشعر، ص ١١٠؛ فن الشعر، ص ٢٢٢.
(٩٢) تلخيص الشعر، ص ١١٠؛ ١١١، فن الشعر، ص ٢٢٢ وما بعدها.
(٩٣) الصورة الفنية، ص ٣١١ وما بعدها.
(٩٤) الصورة الفنية، ص ٢٨٩ وما بعدها.

٩٥) راجع تعريف الشعر، الفصل الثاني.
٩٦) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، جوامع الشعر، ص١٧٣.
٩٧) الخطابة، ص ٢٠٤.
٩٨) راجع تعريف الشعر، الفصل الثاني.
٩٩) الخطابة، ص ٢٠٤.
(١٠٠) تلخيص الخطابة، ص٥٤٦، ٥٤٧.
(١٠١) جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٢/١٢٣.
(١٠٢) الخطابة، ص ٢٢٢.
(١٠٣) الخطابة، ص ٢٢١، ٢٢٢.
(١٠٤) تلخيص الخطابة، ص ٥٨٨.
(١٠٥) تلخيص الخطابة، ص ٥٨٩.
(١٠٦) الخطابة، ص ٢٢٢.
(١٠٧) أ.أ. رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٨٨.
(١٠٨) المصدر السابق، والصفحة نفسها.
(١٠٩) مبادىء النقد الأدبي، ص ١٨٩، ١٩٠.
(١١٠) المصدر السابق، ص ١٩٤.
(١١١) الخطابة، ص ٢٢، ٢٢٣.
(١١٢) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٠، ٥٩١.
(١١٣) الخطابة، ص ٢٢٥.
(١١٤) الخطابة، ص ٢٢٦، ٢٢٧.
(١١٥) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٦ ــ ٥٩٨.
(١١٦) تلخيص الخطابة، ص ٦٠٠، ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢٧، ٢٢٨.
(١١٧) الخطابة، ص ١٩٧، ١٩٨.
(١١٨) تلخيص الخطابة، ص ٥٢٦.
(١١٩) الخطابة، ص ١٩٨.
(١٢٠) المصدر السابق، ص ١٩٩.
(١٢١) المصدر السابق، ص ١٩٨.
(١٢٢) الخطابة، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
(١٢٣) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٢.
(١٢٤) المصدر السابق، والصفحة نفسها.

(١٢٥) المصدر السابق، ص ٥٩٢، ٥٩٣.
(١٢٦) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٤.
(١٢٧) الخطابة، ص ٢٢٣.
(١٢٨) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٢.

(١٢٩) الخطابة، ص ١٩٧، تلخيص الخطابة، ص ٥٢٥، ٥٢٦.
(١٣٠) الخطابة، ص ٢٠٠، تلخيص الخطابة، ص ٥٢٧.
(١٣١) الخطابة، ص ٢٠١.
(١٣٢) تلخيص الخطابة، ص ٥٢٧.
(١٣٣) المصدر السابق، والصفحة نفسها.
(١٣٤) المصدر السابق والصفحة نفسها.
(١٣٥) تلخيص الخطابة، ص ٥٢٧، ٥٢٨.
(١٣٦) الخطابة، ص ١٩٩.
(١٣٧) راجع ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠١، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩١ ابن رشد: تلخيص الشعر، ص ١٣٠ وما بعدها، قارن بفن الشعر، ص ٢٣٤.
(١٣٨) لم يوضح أي من المحققين لنص الفارابي معنى كلمة سلابات أو سلاميات.
(١٣٩) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩١، ٩٢، جوامع الشعر، ص ١٧١، ١٧٢.
(١٤٠) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١، جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٢، ١٢٣.
(١٤١) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٠، ٥٩١.
(١٤٢) الموسيقي الكبير، ص ١٠٨٥.
(١٤٣) الكندي: المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٢، ص ٨٢.
(١٤٤) المصدر السابق، ص ٨٢.

(١٤٥) رسائل اخوان الصفا ــ رسالة في الموسيقى، جـ ١ / ١٤٤.
(١٤٦) جوامع علم الموسيقى، ص ٨١.
(١٤٧) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥١، ١٥٢.
(١٤٨) جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٣.
(١٤٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ٢١.

(١٥٠) الموسيقى الكبير، ص ٨٦.
(١٥١) المصدر السابق، ص ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١١٨٨.
(١٥٢) نظرية الأدب، ص ٢١٩.
(١٥٣) الموسيقى الكبير، ص ١٠٨٦ .
(١٥٤) رسائل اخوان الصفا، رسالة في الموسيقى، جـ ١٤٣/١.
(١٥٥) جوامع علم الموسيقى ١٣٣، ١٣٦.
(١٥٦) المصدر السابق، ص ١٣٤.
(١٥٧) جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٨، ١٢٩.
(١٥٨) المصدر السابق، ص ١٣١.
(١٥٩) المصدر السابق، ص ١٣٣، راجع أيضاً: من ص ١٢٧ ـ ١٣٤.
(١٦٠) رسائل اخوان الصفا، ص ١٦٢.
(١٦١) المصدر السابق، ص ١٦٢.
(١٦٢) رسائل اخوان الصفا، ص ١٦٢.
(١٦٣) الموسيقى الكبير، ص ١٨٠٩، ١٠٩٠.
(١٦٤) جوامع علم الموسيقى، ص ٩٤.
(١٦٥) المصدر السابق،ص ٨٩.
(١٦٦) جوامع علم الموسيقى، ص ٩٣.
(١٦٧) المصدر السابق، ص ١٢٢، ١٢٣.
(١٦٨) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩١، جوامع الشعر، ص ١٧١، ١٧٢.
(١٦٩) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.
(١٧٠) كتاب الشعر، مجلة شعر، عدد ١٢، ص ٩١، جوامع الشعر، ص ١٧١.
(١٧١) الموسيقى الكبير، ص ١٠٩١.
(١٧٢) كتاب الشعر، ص ٩٢، جوامع الشعر، ص ١٧٢.
(١٧٣) الموسيقى الكبير، ص ١٠٩١.
(١٧٤) راجع: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨، تلخيص الشعر، ص ٦٠، ٦١، فن الشعر، ص ٢٠٣.
(١٧٥) Gross, Harvey: Sound and Form in Modern Poetry, The University of Micnigan Press, U. S. A. 1964, P. 18.
(١٧٦) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.
(١٧٧) راجع لغة الشعر ولغة العلم؛ فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.
«يقول ابن سينا : والأمور التي تجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم».

(١٧٨) Sound and Form in Modern Poetry, P. 22.
(١٧٩) فن الشعر، ص ١٥٢.
(١٨٠) الحكمة العروضية، ص ٣٠، ٣١، ٣٢، فن الشعر، ص ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧.
(١٨١) فن الشعر، ص ١٥٢، وما بعدها.
(١٨٢) المصدر السابق، ص ١٦٦ وما بعدها.
(١٨٣) فن الشعر، ص ١٥٥.
(١٨٤) كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٣٦.
(١٨٥) راجع: تلخيص الشعر، ص ١٢٩، فن الشعر، ص ١٩٠، ٢٣٢.
(١٨٦) تلخيص الشعر، ص ٨٣، قارن فن الشعر، ص ٢١١.
(١٨٧) المصدر السابق، ص ٧٧، فن الشعر، ٢٠٩.
(١٨٨) كتاب الشعر، ص ٥٠.
(١٨٩) فن الشعر، ص ١٧٧.
(١٩٠) رسالة في خبر صناعة التأليف، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٢، ص ٦٤، ٦٥.
(١٩١) الموسيقى الكبير، ص ١٠٧١.
(١٩٢) المصدر السابق، ص ١١٧٩.
(١٩٣) المصدر السابق، ص ١١٨٠، ١١٨١.
(١٩٤) جوامع علم الموسيقى، ص ٧٥.
(١٩٥) جوامع علم الموسيقى، ص ٧٥.
(١٩٦) مؤلفات الكندي الموسيقية، ص ٦٥.
(١٩٧) الرسائل، جـ ١٣٣/١.
(١٩٨) راجع التخييل الشعري، كتاب القياس، ص ٥.

المحتويات

مقدمة: ٧
الفصل الأول: مكانة الخيال بين قوى الإدراك الإنساني ١٧
١ ـ قوى الإدراك الإنساني: ١٩
أ ـ قوى الإدراك الحسي: ٢٠
الحس الظاهر: ٢٠
الحس الباطن ٢١
الحس المشترك ٢٣
الخيال أو المصورة ٢٧
المتخيلة ٣٠
الوهم ٣٩
الحافظة ٤٣
ب ـ قوى الإدراك العقلي: ٤٦
القوة الناطقة والقوة المفكرة ٤٦
٢ ـ الخيال والعقل ٥٠
٣ ـ التخيل الشعري ٦٣
الفصل الثاني: مفهوم الشعر ٦٩
١ ـ تعريف الشعر ومفهوم المحاكاة ٧١
٢ ـ موضوع المحاكاة ٨٦
٣ ـ طرق المحاكاة ٩٩

الفصل الثالث: مهمة الشعر ١٠٣
١ ـ علاقة المنطق بالفلسفة ـ وأثرها في تحديد مهمة الشعر ١٠٥
٢ ـ مفهوم التخييل والطبيعة التخييلية للشعر ١١٣
ـ مفهوم التخييل ١١٣
ـ التخييل بمعنى التشكيل الجمالي ١١٧
ـ الفرق بين التخييل والتصديق ١١٩
٣ ـ مهمة الشعر: ١٢٥
١ ـ اللذّة ١٢٥
٢ ـ الفائدة ١٣٣
ـ الغاية التعليمية ١٣٣
ـ الغاية التربوية والأخلاقية ١٣٧
الفصل الرابع: طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر ١٤٩
تمهيد ١٥١
١ ـ لغة الشعر ولغة العلم (البرهان) ١٥٣
٢ ـ لغة الشعر ولغة الخطابة ١٧٩
٣ ـ تركيب القصيدة ١٩٣
الفصل الخامس: وسائل التخييل في الشعر ١٩٩
١ ـ مفهوم التغيير: (التشبيه والاستعارة) ٢٠١
التشبيه ٢٠٧
الاستعارة ٢١٤
التقديم الحسي للصورة ٢٢٦
٢ ـ الوزن والموسيقى ٢٣١
ـ أهمية الوزن في الشعر ٢٣١
ـ الوزن الشعري والوزن النثري (الخطابي) ٢٣٣
ـ الوزن الخطابي ٢٣٧
ـ علاقة الوزن الشعري بالموسيقى ٢٤٨
ـ الوزن والتناسب ٢٥٢

- القافية ٢٥٨
- الوزن والمعنى ٢٦٠
خاتمة ٢٦٧
المصادر والمراجع ٢٧٧
هوامش الكتاب ٢٩٣

